N
2
R4
t.26
c.1
ROBARTS

UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XXVI. *Juillet-Décembre 1909.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE

101582
26/4/10.

PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

LA NAISSANCE DE LA PEINTURE LAIQUE JAPONAISE

ET SON ÉVOLUTION DU XIe AU XIVe SIÈCLE

Dans un récent ouvrage, M. Migeon, le distingué conservateur du Louvre, se plaignait tout à la fois de la pauvreté de nos collections d'Europe dans le domaine de la peinture japonaise et du manque d'études concernant celle-ci. Il faut avouer que la partie même la plus avertie du public français ne connaît encore qu'un très petit nombre des œuvres des anciens maîtres du Japon. Les expositions et les ventes ont fait passer sous ses yeux les kakémonos des écoles impressionnistes et naturalistes modernes de Kyòto et les estampes de l'*Ukiyoye*[1] de Yedo et d'Osaka. Il a pu voir quelques paysages, dus à des peintres de la Renaissance japonaise des XVe et XVIe siècles, née sous l'influence du courant chinois Sung-Yüen, et entendu prononcer le nom prestigieux du grand peintre de *Butsuzo*[2] que fut Kose Kanaoka. Mais l'école la plus vraiment japonaise, éclose dès l'époque des Fujiwara (889-1185) et dont le XIIIe siècle vit la pleine floraison, celle des maîtres *Yamatoye*[3], est encore bien ignorée.

Cette lacune s'explique par le fait que les chefs-d'œuvre de cette époque, partiellement détruits par les incendies si nombreux dans les cités de bois du Japon, ne sont guère sortis des temples de ce pays. De nos jours, des amateurs japonais, possesseurs de grosses fortunes acquises dans l'industrie ou la banque, ont, en outre, formé de belles collections et enrayé l'exode des quelques œuvres d'art restées dans la circulation.

1. Littéralement : « dessins de la vie courante ». Ce mot est devenu le nom d'une école fondée à la fin du XVIIe siècle, et qui eut son plein épanouissement au XVIIIe siècle et au début du XIXe.
2. Littéralement : « image de Bouddha ».
3. Littéralement : « dessins du Yamato », c'est-à-dire d'inspiration purement japonaise.

De ces merveilles, nous possédons du moins d'excellentes reproductions, gravées sur bois en couleurs avec un infini respect des nuances, publiées dans les *Selected Relics of Japanese Art* de M. S. Tajima et l'admirable revue d'art du Nippon qu'est le *Kokka*.

En outre, des critiques d'art japonais, tels que MM. Sei-ichi-Taki et Kosaku Hamada s'efforcent, avec la meilleure méthode, d'apporter quelque lumière dans les questions si délicates qui se posent à propos des premiers temps de la peinture yamatisante de leur pays. Il existe, il est vrai, un intéressant ensemble de documents capables de les aider dans leur tâche. Les Japonais ont conservé, avec une touchante piété, la mémoire de leurs grands artistes et noté les principaux événements de leur existence. Du XVIIIe siècle à nos jours, de nombreux ouvrages ont été consacrés à ces sujets. Qu'il nous suffise de citer, parmi les plus importants : le *Mampô Zensho* (littéralement : « Recueil de dix mille bijoux »), datant de l'ère de Genroku (1688-1704); le *Honchô Gwashi* (« Histoire de la peinture du pays »), dû à Kano Eino; l'admirable *Kogwa Biko* (« Notes sur les anciens peintres »), écrit par Okisada Asaoka, au milieu du XIXe siècle; le *Fusô Meigwaden* (« Vies des peintres célèbres du Japon d'autrefois ») (1854), de Sadatada Hôri et le *Gwaka Jimmei Jishô* (« Dictionnaire biographique des peintres du Japon ») (1893), par Kano Jushin. Telles ont d'ailleurs été les principales sources utilisées dans la présente étude.

Dans nos *Notes sur l'art japonais* (Paris, 1906), destinées à poser quelques jalons, nous nous sommes efforcé de raconter la merveilleuse marche de l'art bouddhique à travers l'Asie, de montrer comment les traditions indo-grecques du Gandhâra, traversant le Turkestan chinois, la Chine et la Corée, sont parvenues jusqu'au Japon, vers la fin du VIe siècle.

Du lotus bouddhique est alors née la plus brillante des floraisons; l'art religieux a pu atteindre son apogée aux VIIIe et IXe siècles. Telle fut la première grande période de gloire de la peinture et de la sculpture du Japon. La seconde (époque des Fujiwara, 889-1185), et surtout la troisième (ère de Kamakura, 1185-1334), que nous nous proposons d'étudier spécialement ici, correspondent essentiellement à la transformation des idées et des institutions acquises durant la précédente. Fondues dans le même creuset, qui est l'âme du Nippon empreinte de l'amour de la

nature et portée au réalisme, les influences indo-grecque, chinoise, coréenne, voire même persane, se pénètrent et se mélangent. De cette fusion intime naît un art éminemment national.

Vers la fin du IXe siècle, la dynastie chinoise des Tang, dont les peintres avaient servi d'éducateurs aux premiers maîtres du Nippon, était en pleine décadence. Le Japon jugea que conserver des relations officielles avec l'Empire du Milieu n'était plus d'aucune utilité pour lui. En 894, un décret supprima l'ambassade résidant à Si-Ngan. Seuls des religieux avides de doctrines nouvelles et quelques particuliers traversèrent dès lors la mer à de longs intervalles, sans que leurs voyages aient eu une influence appréciable sur l'art de leur pays. La société japonaise pouvait d'ailleurs être fière du degré de civilisation qu'elle avait atteint. Au Xe siècle, elle nous apparaît bien autrement organisée que les sociétés européennes de la même époque. Les empereurs, dont la résidence avait successivement été Nara (710-794), puis Heianjo (Kyôto), avaient réussi à fonder un gouvernement puissant. Mais, en raison de la configuration géographique du pays, compartimenté par les montagnes, les rivières et les détroits, et de la difficulté de rompre entièrement avec les traditions anciennes, le Japon n'était pas encore mûr pour la centralisation. Celle-ci n'allait s'établir que très lentement, au cours de sept siècles, grâce à « la confusion féodale qui seule réussit à faire disparaître les anciens États, les anciennes mœurs » et à « la fondation d'un nouveau gouvernement, issu d'un compromis entre le régime chinois et les institutions féodales, — le gouvernement militaire, le shôgunat, qui combattra la féodalité pendant quatre siècles et finira par la vaincre » [1].

Après quelques tentatives de résistance, les Mikados de la fin du IXe siècle, ayant perdu tout esprit guerrier et par suite leur autorité, durent se placer sous la tutelle de la famille de maires du palais qu'était celle des Fujiwara. Ceux des siècles suivants, sauf de rares et de courtes périodes de réaction, n'exercèrent plus qu'un pouvoir nominal. Ils vécurent désormais confinés dans leur palais de Kyôto, entourés du respect qui se rattachait à l'idée de leur origine divine, souvent contraints à se retirer encore plus complètement du monde agissant en se faisant bonzes. On a pu faire remarquer que, de 823 à 1338, sur 43 empereurs, 23 abdiquèrent et 3 furent déposés...

1. Marquis de la Mazelière, *le Japon, histoire et civilisation*, 1907.

Le Gôsho, la cour impériale, où dominaient les femmes, menait une existence toute de dilettantisme, se complaisant dans les tournois poétiques et les fêtes où se déployait un extraordinaire luxe de parure. Les mœurs y étaient très légères et l'étiquette sévère.

Les Fujiwara, dont la suprématie datait de l'année 888, où ils avaient obtenu la charge héréditaire de Kambaku[1], ne tardèrent pas eux-mêmes à subir l'influence déprimante du milieu et se lassèrent d'exercer le pouvoir, confiant l'administration à des sous-ordres. Par l'accroissement de leur influence, ceux-ci devaient en venir à inaugurer l'ère des révoltes.

Il n'était pas jusqu'au Bouddhisme qui ne se fût modifié. Les doctrines élevées de l'ésotérisme n'étaient plus désormais comprises. La secte Jôdo, qui propose pour but le paradis inférieur de Soukhavati, devint peu à peu très influente. Son culte principal s'adressait à des divinités moins éloignées de la terre, au compatissant Bouddha Amida, à ses acolytes Kwannon et Seishi, et au bon Jisô, sauveur de l'enfance.

Recherche de l'élégance, affaiblissement de l'esprit religieux, goût très vif pour le plaisir, telles sont donc les caractéristiques de l'époque des Fujiwara. La peinture en est elle-même imprégnée Son histoire peut se résumer ainsi : continuation des traditions des écoles bouddhiques, d'une part, et, de l'autre, éclosion de genres nouveaux purement japonais.

Parallèlement à l'évolution des doctrines religieuses, l'art bouddhique tend lui-même à s'humaniser avec l'école de Takuma[2] et les derniers descendants célèbres de Kose Kanaoka. Analyser les œuvres produites par ceux-ci sortirait du cadre de cette étude, qui a pris pour sujet la naissance et l'evolution de la peinture laïque japonaise du XIe au XIVe siècle. Il est néanmoins intéressant de remarquer que l'affaiblissement de l'idée religieuse amena l'introduction dans l'art de l'esprit laïque, phénomène qu'il est d'ailleurs facile de constater dans notre propre moyen-âge. Le fondateur de la lignée des Kasuga, Motomitsu, ne fut-il pas d'abord l'élève du maître de Butsuzo, Kose Kimmochi ?

Un art, d'ailleurs, ne naît pas d'une façon spontanée. Quelques données nouvelles apparaissant au milieu des anciennes, quelques œuvres d'avant-garde le font prévoir et le préparent. C'est ainsi que, dès l'époque

1. Sorte de maire du palais impérial.
2. Fondée par Tamenari vers 1037-1039

de Shômu Ier (724-748), comme l'a si bien montré M. Cl.-L. Maître dans son *Art du Yamato*[1], l'esprit yamatisant s'était parfois évadé de la tradition, tantôt en représentant la Devi de Buangu (conservée au Yakushiji)[2] avec l'habillement d'une princesse du sang de l'époque, tantôt même en traitant des sujets tout profanes. La peinture conservée au Shyo-so-in du Todaiji est très caractéristique à cet égard. Elle décore un paravent de six feuilles, représentant des jeunes femmes sous les arbres. Si le paysage est traité dans un style très chinois, il n'en est pas de même des vêtements et des coiffures flottantes. Les visages bien remplis expriment une bonté

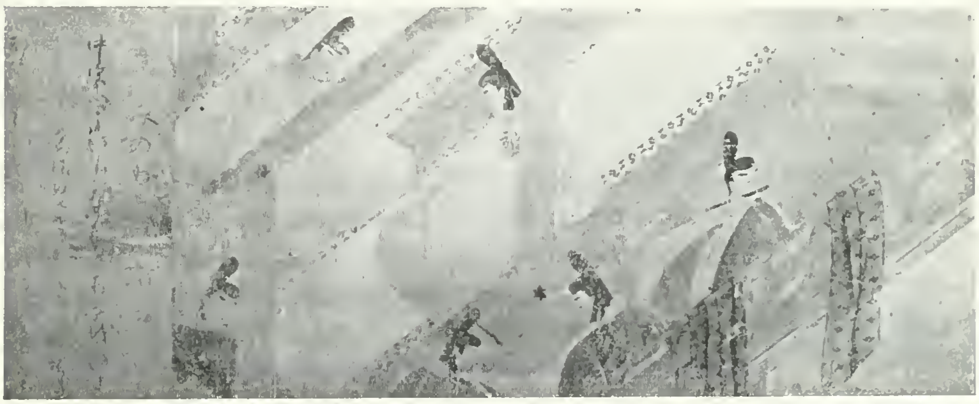


Fig. 1. — Kasuga Takayoshi. — Scène du « Genji Monogatari » (vers 1074-1076).

un peu naïve, et l'attitude générale est d'une simplicité en complète opposition avec le hiératisme des œuvres bouddhiques de l'époque.

Mais ce n'étaient là que d'heureuses exceptions, et il faut arriver à l'époque des Fujiwara pour voir naître un art purement laïque.

Les circonstances sociales et politiques que nous avons analysées se prêtaient parfaitement aux délicates joies des innovations artistiques. Dès ce moment, nous allons constater deux tendances distinctes dans la peinture japonaise : celle des Kasuga et celle qu'inaugure Toba Sôjo. Au cours des âges suivants, ces deux écoles vont tantôt croître parallèlement, tantôt se livrer combat et triompher tour à tour. Il importe donc d'être fixé tout de suite sur les caractères qui les différencient.

1. *Revue*, t. IX, p. 49 et 111.
2. Tous les noms propres terminés par *ji* sont des noms de temples.

L'école de Kasuga fut fondée par Motomitsu qui vivait vers le nengô Kwanko (1004-1011) et appartenait à la branche Kanin de la famille Fujiwara [1]. Il était fils du chûnagon (2e vice-ministre), Kiyotaka. Durant sa vie, il reçut lui-même différents titres honorifiques, tels que celui de Takumi-no kami (chef du bureau des constructions) et d'Echizen-no mori (gouvernement d'Echizen). Élève de Kose Kimmochi, petit-fils du célèbre Kanaoka, il exécuta d'abord des peintures bouddhiques, puis créa une technique nouvelle, consistant à tenir le pinceau obliquement par rapport à la soie ou au papier. Il eût pu adopter les procédés de la peinture à l'huile, connue au Japon vers le VIIe siècle sous le nom de *mitsuda*, mais celle-ci n'était pas susceptible de rendre les sentiments et les effets que les Japonais aimaient à faire ressortir. Il conserva donc les procédés d'enluminure des écoles bouddhiques en allégeant quelque peu leur coloris. Son talent lui valut d'être nommé Edokoro-no azukari (chef du bureau de peinture [2]. Il résida au Todaiji de Nara et prit pour nom de pinceau celui de Kasuga, dont hérita après lui sa lignée. Son fils Mitsuchika mourut jeune, et c'est à son petit-fils Takayoshi (vers 1074-1076), que revient l'honneur d'avoir porté à son plus haut point la gloire de l'école. Il reçut les titres de Kurando (secrétaire du protocole de la famille impériale) et de chef du bureau de peinture. Ces fonctions officielles montrent bien l'importante place tenue à la cour par les Kasuga. L'œuvre la plus importante de Takayoshi est l'illustration du roman de Murasaki Shikibu, le *Genji Monogatari* [3]. Elle permet de se rendre compte des tendances de l'école. La peinture est essentiellement décorative; le coloris en est éclatant, mais encore un peu épais. On sent, en outre, une certaine gaucherie et de la raideur dans les attitudes. Le mode conventionnel de représentation des personnages a reçu, au Japon, le nom de *Hikime Kagihan* (littéralement : « les yeux linéaires et les nez comme des clefs »). L'artiste nous représente ses héros sous la forme de courtisans d'allure fort distinguée, discutant gravement de choses futiles tout en s'efforçant de déranger le moins possible les plis de leurs amples vêtements (fig. 1).

1. On trouvera à la fin de la présente étude les tableaux généalogiques de l'école de Kasuga et de celle de Tosa.

2. Le bureau de peinture était une sorte de Ministère des Beaux-Arts, dépendant de la cour. Les Kasuga, auxquels succédèrent les Tosa, furent, en quelque sorte, les peintres officiels de l'époque.

3. La rédaction de ce roman aurait été terminée en 1004.

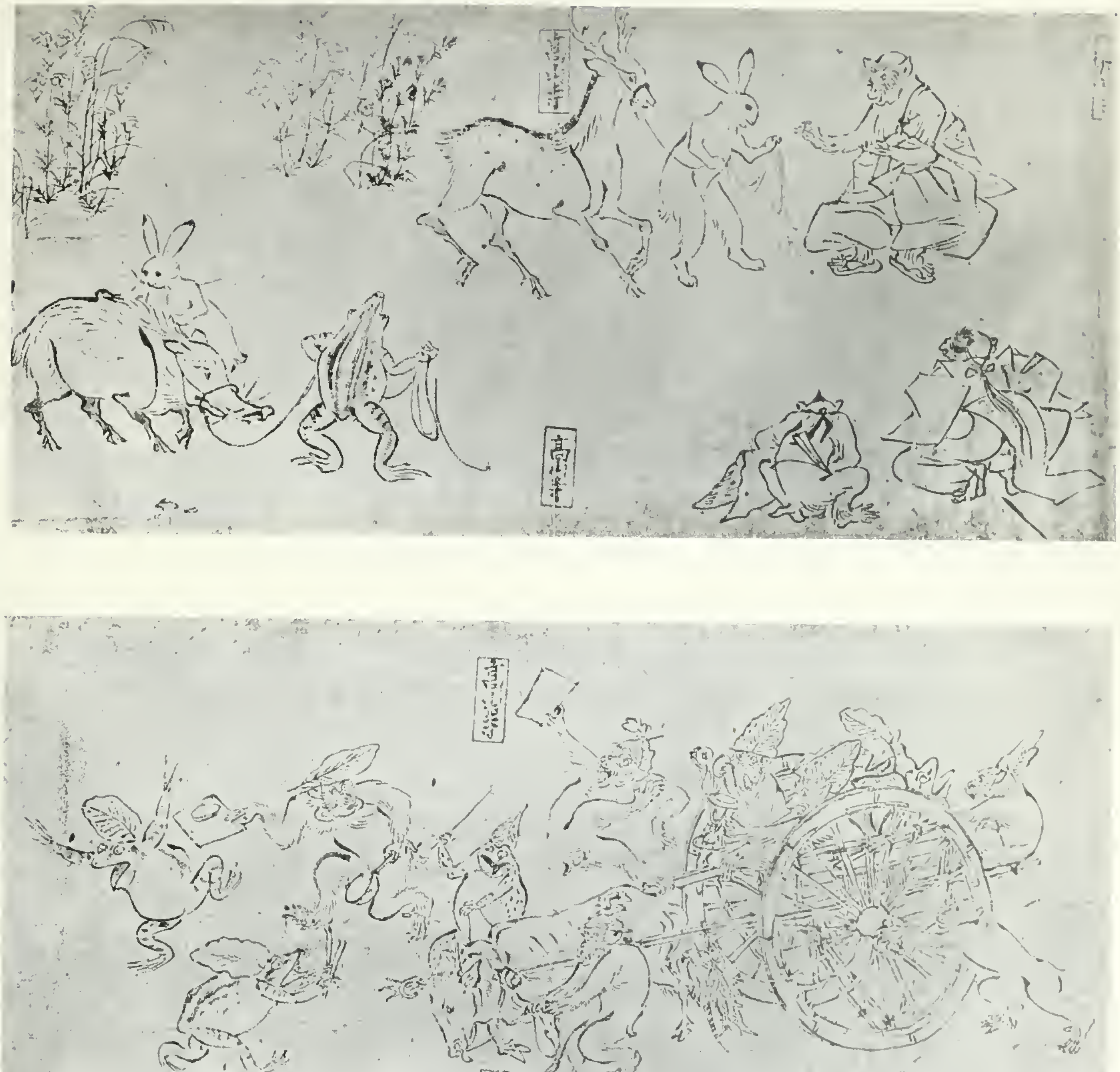


Fig. 2. — Dessins d'un des makimonos d'animaux de Toba Sôjo (1053-1140).

Le luxe des ors et des brillantes couleurs rend admirablement la somptuosité des étoffes. L'école de Kasuga, en un mot, a le mérite d'être en complet accord avec les mœurs et les goûts de l'époque. Sa manière est donc logique et ses œuvres ont une grande valeur documentaire.

Le talent de Kakuyû (1053-1140) est d'une tout autre essence. Durant une partie de sa vie, ce peintre fut *dai-sôjo*, — c'est-à-dire archevêque, — de Toba, d'où son surnom de Toba Sôjo et celui de Toba-ye donné à ses dessins humoristiques, dont la vogue a toujours été grande au Japon. On doit voir en lui le véritable fondateur du style *Yamatoye* qui, par le rendu intense de la vie et l'énergie de l'exécution, s'oppose à celui des Kasuga. Ses peintures sont de deux sortes. Dans trois makimonos en noir, conservés au Kôsanji, dans la province de Yamashiro, il semble avoir fait œuvre satirique, remplaçant les hommes par des animaux, à la façon des fabulistes. Nous reproduisons ici deux de ses croquis, pleins d'une vie débordante, contrastant singulièrement avec l'immobilité et la dignité des œuvres qu'on pourrait attendre d'un grand prêtre bouddhiste (fig. 2). Par malheur, la plupart des allusions contenues dans ces merveilleux dessins nous échappent et ne sont guère mieux comprises des Japonais actuels. La vanité, les faiblesses des bonzes et des nobles du XII[e] siècle, doivent y être fouaillées de sanglante façon.

Dans l'illustration de la légende du *Shigisan-engi*, Kakuyû inaugure vraiment le genre qui sera porté à la perfection par Keion et Mitsunaga. L'œuvre a été exécutée dans la forme dite *ye-makimono*, correspondant à un rouleau de peintures s'étendant dans le sens de la largeur. Les plus anciens ye-makimonos actuellement conservés appartiennent au IX[e] siècle, mais si l'on en croit un chapitre du *Genji Monogatari* intitulé : *Ye-awase*, (« le concours des peintures »), le genre existait antérieurement. On l'employa pour peindre les fêtes et les cérémonies de la cour, puis pour illustrer des romans ou des histoires légendaires. Dès l'époque de Nara (710-794), nous trouvons d'ailleurs des écrits bouddhiques ornés de peintures. Tel est, par exemple, le *Kwako-Genzai-ingwa-kyô*, dont le style est voisin de celui des Tang. A l'origine, l'illustration était subordonnée au texte pour renforcer ses enseignements, mais peu à peu, par une lente transformation, les peintures devinrent la partie capitale des ye-makimonos, le texte ne servant plus désormais qu'à élucider le sens

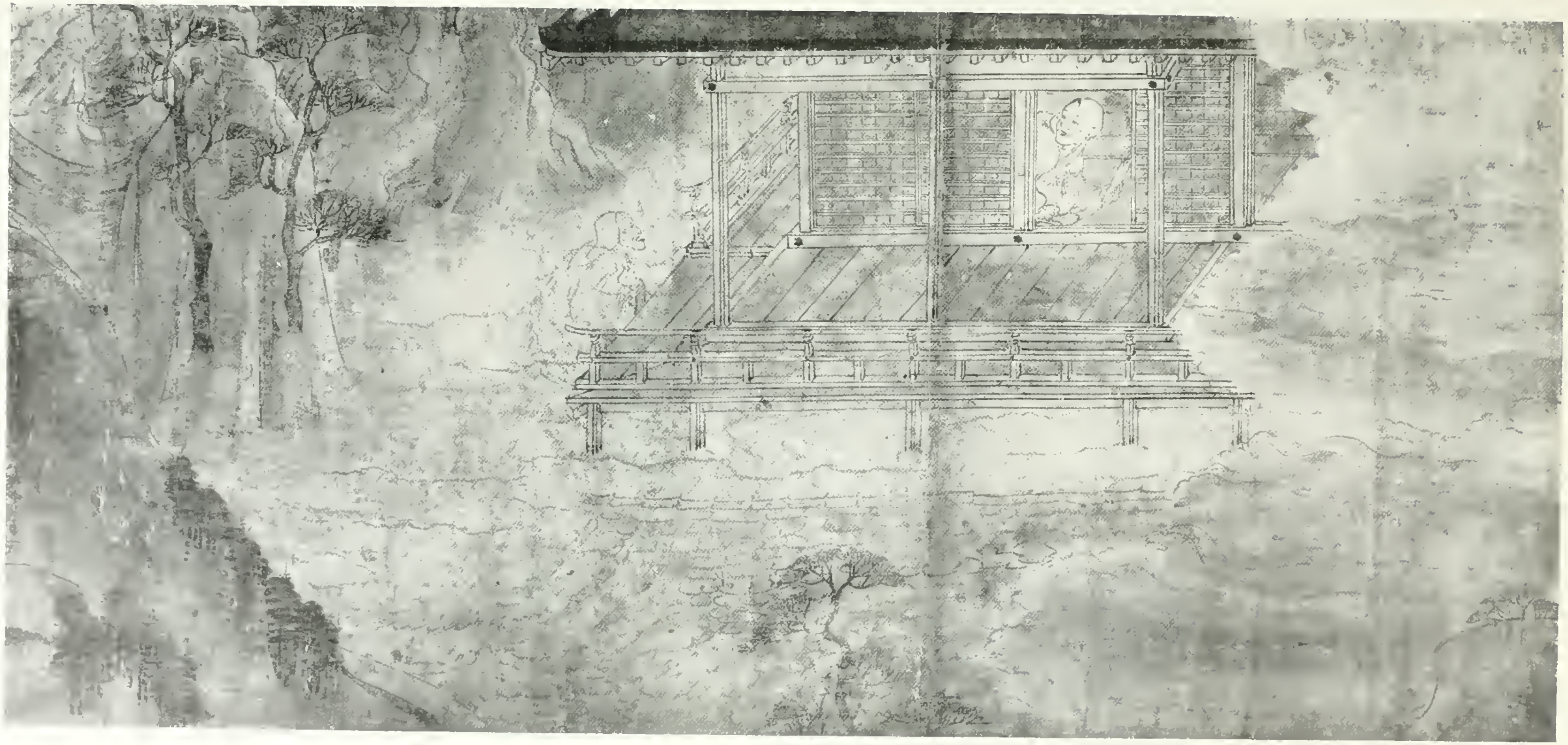


FIG. 3. — SCÈNE DU « SHIGISAN-ENGI », PAR TOBA SÔJÔ (1053-1140).
Collection du temple Chôgosonshi-ji.

des figures. A l'époque de Kakuyû, le ye-makimono était près d'atteindre le dernier stade de cette évolution. Il allait devenir, par la suite, un merveilleux instrument entre les mains des artistes de l'école de Tosa. Sa forme même rendait, en effet, facile le développement de longues scènes où pouvaient se grouper de nombreux personnages. Dans le *Shigisan-engi*, nous ne trouvons pas encore ces grouillements de foule que figura, plus tard, Mitsunaga. Les sujets traités sont généralement simples. Ils se rapportent à la vie d'un prêtre très vénérable, qui demeurait sur le Shigisan, et à la fondation légendaire du temple de ce nom. Le *Kokka* (nº 213) a reproduit, en couleurs, une des scènes du makimono, où l'empereur Daigo, gravement malade, reçoit en songe la visite d'une divinité toute hérissée de glaives, qu'avait invoquée le saint ermite, et qui venait annoncer au souverain sa guérison prochaine. Le coloris de cette peinture est sobre et les teintes neutres y dominent. L'artiste considère, en effet, la couleur comme beaucoup moins importante que ne l'avaient fait les Kasuga. Nous donnons ici (fig. 3) une autre scène du rouleau, où le prêtre du Shigisan reçoit la visite de sa sœur, religieuse de la province de Shinano. Elle met bien en lumière le talent clair et nerveux de l'artiste. Le paysage rappelle certaines œuvres des Tang. Il est disposé de façon à servir de cadre au sujet, très simple, choisi par l'artiste. Toute l'attention de celui-ci s'est concentrée sur l'expression des physionomies pleines d'un étonnement joyeux.

Peu d'années après la mort de l'archevêque de Toba s'ouvre une période servant de transition entre l'époque efféminée des Fujiwara et l'ère guerrière de Kamakura.

Profitant de la faiblesse du gouvernement, les nobles se sont rendus, un peu partout, indépendants. Durant la dernière moitié du XIIe siècle règne une extraordinaire anarchie féodale. Deux familles, descendant de la famille impériale, dominent les clans militaires : ce sont les Minamoto (ou Gen) et les Taira (ou Heike). Les premiers se sont établis dans les provinces de l'est, dans le Kanto, et les seconds cherchent à acquérir la suprématie à Kyôto. Les deux clans ne tardent pas à entrer en lutte, et le gouvernement assiste impuissant à la guerre civile, jusqu'au moment où le vainqueur lui imposera sa loi. Les campagnes de Hôgen (1156-1158)

et de Heiji (1159-1160) fondent la puissance du Taira Kiyomori. Celui-ci peut, à son gré, nommer ou déposer les empereurs. Mais il ne conserve aucune mesure dans son triomphe et cède aux terribles passions de son caractère cruel et voluptueux. Il s'abandonne à une vie de débauche. Le

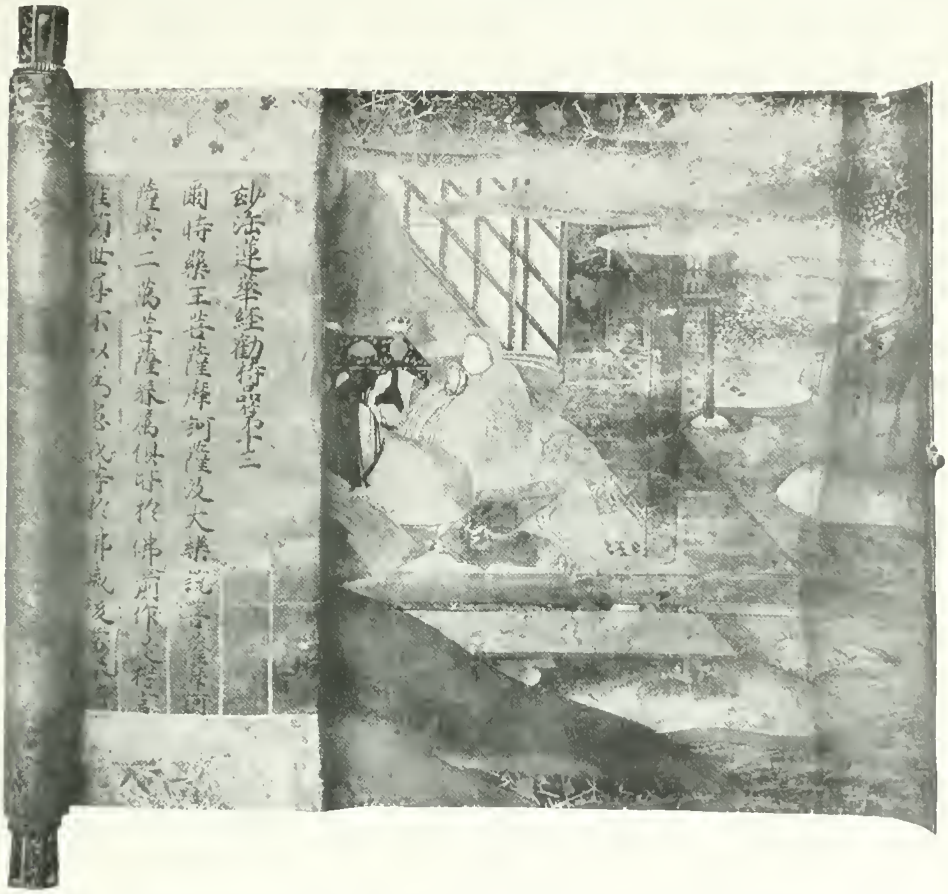


FIG. 4. — SCÈNE PEINTE SUR UN DES ROULEAUX DU RELIQUAIRE D'ITSUKUSHIMA (1164).

luxe recommence à régner, à Kyôto, comme à l'époque des Fujiwara, avec quelque chose de plus violemment militaire dans son expression.

Cette période (1160-1181), qui cesse avec la mort de Kiyomori, est connue au Japon sous le nom de Heike-Jidai.

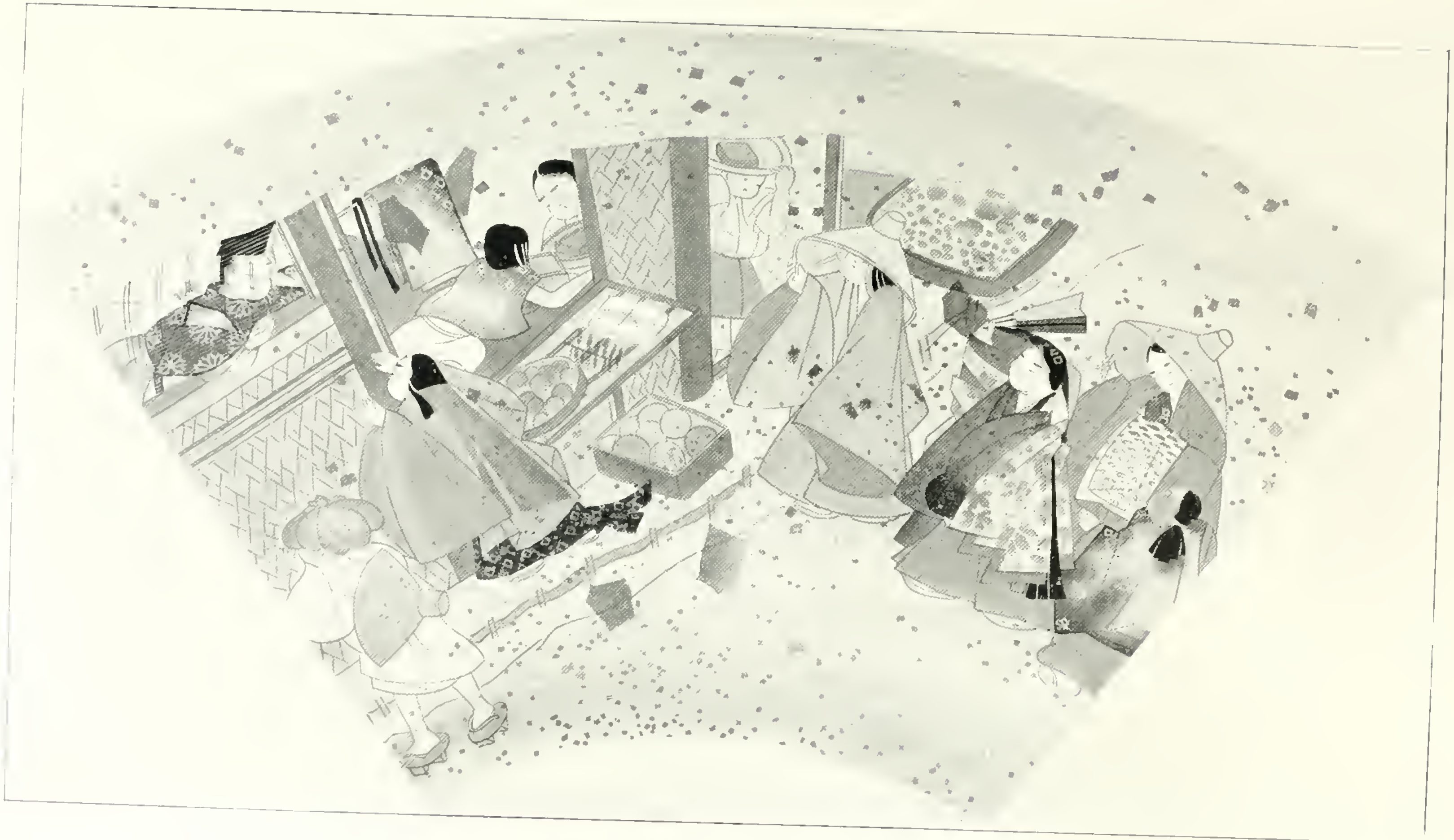
Les critiques japonais ont émis des avis assez différents au sujet de l'influence que les Taira ont exercée sur les arts de leur époque. Certains

lui ont attribué quelque importance; d'autres, au contraire, l'ont déclarée presque nulle.

D'une manière générale, au point de vue artistique, la période de Heike nous semble continuer celle des Fujiwara. Les quelques différences relevées entre les œuvres picturales des deux époques touchent plutôt à la forme qu'au fond. L'esprit reste le même : les artistes cherchent à exprimer la vie fastueuse de la cour, à en peindre les fêtes et les tournois poétiques. Par contre, le style vigoureux, sobre et incisif de Toba Sôjo ne trouve pas de continuateurs. Il ne renaîtra que durant la première moitié du XIIIe siècle avec Keion Sumiyoshi et les premiers Tosa.

Les principales œuvres de l'époque Heike-Jidai, actuellement conservées, consistent surtout en peintures décorant des textes sacrés, copiés par des calligraphes de talent. Nous avons eu l'occasion de faire remarquer que ce genre d'enluminure existait dès l'ère de Nara (710-794), mais alors les motifs d'ornementation étaient purement religieux. Avec les Fujiwara, des illustrations profanes s'étaient glissées dans les écritures bouddhiques. Elles commentaient le texte, faisant en quelque sorte de la morale en action. La chapelle de Kwannon, dans le temple de Kunodera (province de Suruga), possède dix-huit rouleaux de la première moitié du XIIe siècle, où le texte du Hoke-Kyô a été copié par divers calligraphes, dont Taikenmon-in, épouse de l'empereur Toba (1108-1123), et le prêtre Shinsai. Par malheur, les illustrations ont été fort abîmées, et certaines ne sont plus reconnaissables.

Il n'en est pas de même des rouleaux de la châsse du temple d'Itsukushima, dans la province Aki. Ceux-ci furent offerts par Kiyomori en personne, la deuxième année du nengô Chokwan (1164). Les textes sacrés auraient été écrits par trente-deux membres de la famille Taira, parmi lesquels Shigemori et Tsunemori, fils de Kiyomori. La monture de ces rouleaux est splendide, et exécutée dans le style dit *Hashiganamono*, où dominent les métaux précieux. Le fond de chaque manuscrit est, en outre, décoré d'or et d'argent, en poussière et en feuilles, ce qui lui donne une somptuosité byzantine. Les peintures sont d'un fini exquis et empreintes d'un grand caractère de distinction. Leurs couleurs sont brillantes, plus épaisses que celles des rouleaux du temple de Kunôdera, cités ci-dessus, bien que les deux œuvres soient très proches parentes et montrent l'ana-



Scène de marché, extraite des manuscrits conservés au temple Shitemoji, à Osaka (vers 1170).

logie artistique des époques des Fujiwara et Heike. Elles consistent en *uta-ye* (dessins ornant des poésies), *ashide-ye* (peintures calligraphiques), en scènes d'intérieur charmantes. Nous reproduisons l'une de ces dernières, où deux jeunes femmes rendent hommage à une divinité bouddhique (fig. 4). On peut constater par cet exemple combien le style de ces peintures est encore voisin de celui des Kasuga.

La collection de M. Riichi Uyeno d'Osaka renferme une autre copie du Hoke Kyô, non pas, cette fois, sous la forme de rouleaux, mais reliée de la manière dite *Yamato-toji*, mise à la mode vers le milieu de l'époque des Fujiwara. Elle serait due, ainsi que les illustrations qui l'ornent, au pinceau d'une fille de Kiyomori. Le texte n'est pas interrompu par les peintures, dispositif qui produit un singulier effet sur l'œil d'un observateur non prévenu. Le décor consiste en dessins de nuances légères, nommés *karakamis*, parce qu'on les employait pour décorer les portes en papier de ce nom, ou de personnages, surtout de femmes de la cour. Le style général se rapproche de celui des rouleaux d'Itsukushima, avec quelque chose de moins fini, mais de plus large dans l'exécution.

Il faut enfin citer, pour être complet, une troisième sorte de peintures, différant des précédentes, surtout par la forme d'éventail sous laquelle elles sont présentées. Comme exemple, nous reproduisons une des illustrations ornant des écritures sacrées du temple Shitennoji d'Osaka, d'après une gravure sur bois du Kokka (pl. ci-contre). Elle représente une scène de marché. Le fond, dont la tonalité générale est bistre, est parsemé de parcelles d'or et d'argent. Les costumes des personnages, beaucoup plus nombreux que dans les œuvres précédemment citées, sont rouges, jaunes, verts et d'un bleu franc. Les figures sont dessinées suivant la manière conventionnelle dite *Hikime Kagihan*, déjà signalée dans les œuvres de Takayoshi. Nous remarquerons, en outre, que cette scène populaire a une allure presque aussi compassée qu'une de ces fêtes de la cour affectionnées des Kasuga.

Les peintres de la période Heike s'étaient épris du luxe développé pendant l'époque précédente, d'où le manque d'une originalité bien marquée dans leurs œuvres. Ils avaient en cela suivi l'exemple des membres de la famille Heike, qui, accablés de faveurs et subissant l'influence déprimante du milieu, en étaient venus à ne plus différer des Fujiwara et à perdre leurs qualités militaires.

Dès l'année 1180, le Minamoto Yoritomo put se révolter dans le Kanto, et la mort du grand Kiyomori (1181) amena la défaite définitive du clan Heike, après une guerre de cinq années. Poursuivis jusqu'à l'extrémité occidentale du Hondo par Yoshitsune, les Taira furent finalement exterminés à la bataille navale de Dan-no-ura en 1185.

C'est alors que commença l'ère guerrière de Kamakura (1185-1334), ainsi appelée du nom de la ville de la province de Sagami, où Yoritomo, victorieux, avait établi sa capitale. Dès 1196, il recevait le titre de Sei-i-tai Shogun. Sa cour, où régnaient les mœurs guerrières et austères des *bushi*[1], s'opposa à celle de Kyôto, efféminée et dissolue, entourant un fantôme d'empereur. Tout ce que l'art de cette période produisit de beau et d'original, les admirables peintures du genre *yamatoye* de Keion Sumiyoshi, de Mitsunaga et de leurs adeptes, par exemple, fut inspiré par les tendances de Kamakura.

Les héritiers de Yoritomo n'avaient pourtant reçu que nominalement le pouvoir des mains de celui-ci. Dès 1201, Tokimasa, de la famille Hôjo, s'installa auprès de Yoriiye, et, jusqu'à la restauration de Godaigo, en 1334, ses descendants conservèrent les fonctions de shikken, c'est-à-dire de premiers ministres des shoguns, qu'ils déplaçaient et remplaçaient à leur volonté, les choisissant d'abord parmi les Minamoto (jusqu'en 1218), puis chez les Fujiwara (1220-1251), et enfin dans la famille impériale elle-même. A Kyôto, les empereurs ne gardaient chacun que peu d'années le pouvoir. On ne vit jamais un nombre aussi considérable de souverains cloîtrés que durant la seconde moitié du XIIIe siècle. La capitale fut, à plusieurs reprises, dévastée par l'émeute et l'incendie. En ces temps troublés, les bonzes eux-mêmes en étaient venus à porter les deux sabres. Un vent d'héroïsme soufflait partout : les victoires de Hôjo Tokimune, qui réussit à repousser les tentatives d'invasion des hordes mongoles (1274-1281), vinrent encore augmenter sa puissance.

Comte Georges de TRESSAN

(A suivre.)

1. Littéralement : guerriers ; d'où le nom de *bushido* donné à la morale chevaleresque alors enseignée.

LE PORTRAIT DU CAPITAINE ROBERT HAY OF SPOT

PAR RAEBURN, AU MUSÉE DU LOUVRE

Sir Henry Raeburn, le vaillant maître écossais qui, dans la brillante série des portraitistes d'outre-Manche, eut généralement sa note à part, moins raffinée, sans doute, que celle d'un Gainsborough ou d'un Reynolds, mais aussi moins fade que ne fut souvent celle d'un Hoppner ou d'un Romney, faite avant tout de naturel et de spontanéité franche, de robuste simplicité, émanation même du pays natal où il passa sa vie, n'était jusqu'ici représenté au Louvre qu'assez imparfaitement.

Il paraît difficile de maintenir sous son nom l'admirable portrait d'homme, réputé, sans preuve certaine, comme celui d'un *Invalide de la marine*, acquis jadis à la vente Laurent-Richard (1886), dont la pâte grasse et généreuse, savamment triturée, est très différente de sa manière : œuvre intriguante s'il en fut et qui, même dans le mystère de l'anonymat plus modeste où il faudra, au moins provisoirement, la faire rentrer, continuera à compter parmi les chefs-d'œuvre du musée. C'est, en revanche, moins par disparate absolu que par insuffisance que pèche le *Portrait de Mrs. Maconochie et de son enfant*, dont le Louvre eut le tort de s'encombrer, il y a quelques années (1904), et qui, même en admettant qu'on

n'y voie pas la main de quelque imitateur, n'est pas fait pour honorer grandement l'art du maître. La seule œuvre où l'on pût retrouver quelques-unes de ses qualités typiques était le *Portrait d'Anna More*, — *l'authoress* amie de Garrick et de Johnson (1745-1833), — acquis en 1901, qui, sans grand éclat, mais dans une tenue sobre et ferme, garde au moins son accent de sincérité et de bonhomie. Encore plus que les blancs délicats du costume ou la jolie valeur des gants de peau jaunâtre, on y peut goûter la fraîcheur avenante avec laquelle est saisie, sur le vif, en sa familiarité savoureuse, la bonne grâce un peu rustique de ce visage, dont la vie n'a pas altéré l'humeur. Raeburn s'est souvent complu aux effigies de vieilles femmes et eut le don de les rendre excellement, avec toute la rondeur simple qui lui est propre. L'exemplaire du Louvre, en son aspect peut-être un peu trop égal, ne saurait rivaliser, toutefois, avec certains chefs-d'œuvre de la série, enlevés plus hardiment, avec un extraordinaire brio, comme l'étonnante *Mrs. James Campbell*, dont le châle rouge et la face réjouie, toute à l'emporte-pièce, viennent de recueillir, à l'Exposition des Cent portraits de femmes, un si légitime hommage.

Aussi n'a-t-il pas paru inutile d'accueillir l'occasion qui s'offrait de montrer le talent du peintre sous un jour nouveau, en même temps que dans des conditions plus importantes et plus brillantes. La récente acquisition du beau portrait d'officier que nous reproduisons mérite d'être saluée avec d'autant plus de joie que le Louvre a agi, dans la circonstance, avec une décision et un à-propos singulièrement avantageux. Raeburn ne s'est pas fait faute d'exploiter ce thème décoratif et pittoresque, très aimé en Grande-Bretagne, et que ses confrères anglais, Gainsborough et Reynolds, ont plus d'une fois traité, de leur côté, avec infiniment de désinvolture et d'adresse. En dehors même du plaisir que pouvaient avoir les artistes à peindre de tels portraits d'apparat, des habitudes de réunions corporatives, qui ne sont pas sans rapport avec celles de la Hollande, ont contribué également à en répandre l'usage et les commandes, souvent pour le local même de la corporation. On ne saurait trop admirer de Raeburn, en ce genre, des chefs-d'œuvre réputés, tels que le fameux *Dr Nathaniel Spens*, tirant à l'arc (Compagnie royale des archers, à Édimbourg), ou que les magnifiques portraits du vieux *Macnab* et de *Sir John Sinclair*, se détachant crânement, tous deux, dans leur



costume de highlanders, sur un horizon de montagnes. Sans atteindre de tous points à la maîtrise de pareilles œuvres, le portrait nouvellement acquis par le Louvre en rappelle au moins le souvenir, et émane directement des mêmes tendances et du même esprit. On en rapprochera utilement aussi un brillant portrait similaire, conservé dans la collection Camille Groult.

Le capitaine Robert Hay of Spot nous apparaît en pied, dans un vaste paysage formant comme une toile de fond, d'aspect panoramique, aux perspectives lointaines de montagnes perdues dans la vapeur et au ciel nuageux illuminé par les dernières lueurs du couchant. Très simplement figuré dans une attitude de repos, les bras appuyés sur son fusil, il charme particulièrement les yeux par la gaîté vive et fraîche de son costume aux tons harmonieusement contrastés, depuis les noirs intenses des bottes ou du bonnet à poil, la teinte fine des gants de peau chamois, le vermillon vibrant de l'habit à épaulettes et boutons d'or, jusqu'aux blancs lumineux de la culotte, de la cravate et du col, ou des buffleteries entrecroisées. Le visage n'est peut-être qu'incomplètement défini, enlevé au vol d'une touche rapide, dans un premier jet d'esquisse, mais il joue très agréablement sa note dans cet ensemble de valeurs claires; et Raeburn, qui alourdirait plutôt sa peinture en la poussant, se montre ici tout à fait à son avantage, avec quelques-unes de ses plus brillantes qualités de coloriste alerte et de preste exécutant. C'est de beaucoup le meilleur et le plus typique exemplaire du maître que le Louvre possédera désormais. On sent d'avance quelle belle tenue décorative il prendra dans la galerie, lorsqu'il aura pu y être installé de façon définitive, en regard de *la Famille Angerstein* de Lawrence[1], l'œuvre maîtresse de la section anglaise, dont il formera le digne pendant par les dimensions comme par la couleur.

Ce tableau, qui provient de la collection Arthur Sanderson d'Édimbourg et qui figura à une exposition de la Grafton Gallery (*Scottish old masters*) en 1895, prêtera, de plus, au Louvre, à une comparaison assez piquante avec un des chefs-d'œuvre de l'école française du XIXe siècle, de donnée singulièrement voisine, le *Portrait du général Fournier-Sarlovèze* par Gros. L'artiste au souffle épique, qui devait, avec Géricault, ouvrir en France les voies au romantisme, n'est pas sans avoir subi plus d'une fois,

1. Gravée dans la *Revue*, t. I, p. 301.

comme ses contemporains et amis, des influences anglaises. Il suffirait au besoin, pour le prouver, des délicieuses esquisses du musée de Montpellier, transportées à Paris pour l'Exposition centennale de 1900, dont plusieurs semblent directement inspirées des formules habituelles de composition et des arrangements décoratifs familiers aux peintres d'outre-Manche. Il est assez vraisemblable qu'il fut touché de façon toute spéciale par la beauté d'allure de ces portraits d'officiers, dont le thème était courant en Grande-Bretagne, et que Raeburn traita, en particulier, avec tant de vigueur. On peut se demander, toutefois, si le peintre français n'a pas dépassé ses modèles par une sorte de flamme d'héroïsme, puisée au cœur même du sujet et qui, sous l'impression directe des guerres de l'Empire, évoque éloquemment la figure dans la pleine ardeur du combat. Même Reynolds, qui s'y efforça parfois, n'y mit pas autant d'élan, ni de fougue. Il sera intéressant de rencontrer désormais au Louvre, à peu de distance l'une de l'autre, deux variantes, également séduisantes, d'un motif qui souligne entre les deux pays les dissemblances et les rapports.

Paul LEPRIEUR

JACQUES CALLOT EN ITALIE

Il fut un temps, — et il n'est pas très éloigné, — où l'on ne pouvait imaginer que les hommes de génie eussent mené l'existence tout unie qui convient au vulgaire. On semait volontiers la biographie des grands artistes de vengeances atroces, d'enlèvements, d'empoisonnements, d'assassinats. La jeunesse aventureuse de Callot était une bonne fortune pour des esprits en quête d'extraordinaire. Arsène Houssaye décrivait, en pages colorées, les compagnons singuliers avec lesquels le jeune Lorrain avait traversé les Alpes, et Aimé de Lemud, dans une lithographie médiocre et retentissante, montrait l'enfant, le front déjà auréolé par l'inspiration, marchant d'un pas assuré vers la terre italienne.

Nous sommes aujourd'hui beaucoup moins curieux d'anecdotes, mais, soucieux de dégager la genèse du génie et désireux de définir les influences esthétiques internationales, il nous plaît d'étudier le séjour de Callot en Italie pour déterminer ce qu'il dut aux Italiens et ce qu'il a pu leur communiquer à son tour.

I

On sait les faits et, depuis les beaux travaux de Méaume, il est à peine besoin d'y revenir[1]. Callot est né en 1592 à Nancy, dans cette Lorraine qui, deux siècles avant de revenir à la France, était déjà de culture toute

1. Ed. Méaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, 2 vol. in-4°. Paris, Renouard, 1860.

française. Très jeune, il s'était lié avec le fils de Claude Henriet, peintre du grand-duc Charles III. Claude Henriet mourut, son fils partit pour l'Italie compléter ses études artistiques, et Jacques Callot conçut une envie irrésistible de rejoindre son camarade et de visiter Rome. D'obtenir de ses parents l'autorisation de faire un voyage semblable, il n'y avait pas apparence, et l'enfant s'enfuit secrètement de la maison paternelle. Il était âgé de douze ans. Parti avec l'imprévoyance de son âge et, au bout de quelques étapes, mourant de faim, il allait être obligé de rentrer à Nancy, l'oreille basse, quand il rencontra une bande de bohémiens qui le recueillirent et l'associèrent à leur fortune. Avec eux, il atteignit la terre promise. Bien des années plus tard, lorsque, devenu célèbre, il put avouer ses erreurs de jeunesse, il se complut, en quatre planches savoureuses, à immortaliser ses singuliers protecteurs [M. 667-670] [1]. Catholique fervent, il aimait à remercier le ciel qui, dans ces périls, avait protégé sa pureté.

Callot s'était arrêté à Florence, où il travailla quelques semaines auprès de Canta Gallina. Mais l'attraction de Rome était invincible. Il réalisait son rêve et se promenait, joyeux, dans les rues de la ville pontificale, lorsqu'il rencontra, par malheur, des marchands de son pays. Ceux-ci le reconnurent et, malgré ses protestations et ses cris, le ramenèrent à Nancy.

Aussitôt revenu, il combina une fugue nouvelle. Cette fois, il passa par Lyon et le mont Cenis ; mais, à peine en Italie, il se heurta dans une rue de Turin à l'un de ses frères envoyé à sa poursuite. Notre héros réintégra Nancy. Il se serait évidemment échappé une fois encore, si ses parents n'avaient eu le bon esprit de céder à cette passion obstinée. Charles III venait de mourir ; le comte Tornielle de Gerbeviller allait, en ambassade, annoncer officiellement au pape l'avènement du grand-duc Henri II, son successeur. Callot obtint de se joindre à la députation lorraine. Il partit en décembre 1608 et, dans les premières semaines de 1609, il arrivait de nouveau à Rome.

La passion que Callot avait déployée, les obstacles qu'il avait surmontés, les dangers qu'il avait traversés, le caractère romanesque de ses aventures, offrent un singulier intérêt. Qu'on veuille bien le remarquer

1. Les indications entre crochets se réfèrent au catalogue de l'œuvre de Callot dressé par Méaume.

cependant : si l'on écarte les épisodes dramatiques où notre imagination s'amuse, que reste-t-il d'essentiel ? Un jeune artiste qui va s'instruire en Italie. Or, cela, dans les premières années du XVIIe siècle, n'était rien moins qu'extraordinaire. Aller en Italie, c'était un voyage banal, on dirait presque obligé. Depuis le temps de Raphaël et de Michel-Ange, les peintres de toute l'Europe occidentale s'étaient acheminés vers les Alpes. Les Flamands, les Allemands, reniant leurs traditions nationales, étaient allés



FERDINAND Ier, GRAND-DUC DE TOSCANE, FAISANT CONSTRUIRE L'AQUEDUC DE PISE.
Gravure de la série dite des *Batailles des Médicis* (M. 538).

réclamer le baptême romain, et si les Français n'avaient pas participé à cet exode, c'est parce qu'ils avaient vu venir chez eux, à Fontainebleau, les Rosso et les Primatice. A présent, l'école de Fontainebleau dispersée, les Français accouraient à Rome à leur tour. Callot avait été précédé et, aussitôt après lui, Simon Vouet, Sébastien Bourdon, plus tard Poussin, Claude Lorrain, pour omettre les artistes de notoriété moindre, François Perrier, Courtois, Brébiette ou Vignon, vinrent, non pas seulement saluer la terre des arts, mais lui donner de longues années, quelques uns toute leur vie. L'originalité fut désormais, non pas de connaître l'Italie, mais de

s'être dérobé à sa séduction, et l'on cite Eustache Le Sueur qui ne s'éloigna pas de la France. Callot, par des moyens originaux, n'avait donc rien fait, en somme, que de fort ordinaire.

A Rome, il rencontra le maître le plus détestable qui se pût imaginer. C'était, d'ailleurs un Français et un brave homme ; il s'appelait Philippe Thomassin[1]. L'amour des arts ne l'avait pas entraîné en Italie. Il avait d'abord gagné sa vie à graver des boucles de souliers et de ceinturons ; puis, la mode s'en étant passée, il s'était avisé tout bonnement de graver des estampes. Il travaillait le cuivre selon les méthodes spécieuses et faciles que Cornélis Cort avait instaurées en Italie. Ses productions étaient médiocres ou détestables. Au surplus, il se préoccupait assez peu d'esthétique. Il s'adressait à une clientèle soucieuse uniquement d'être édifiée. Ses estampes, publiées avec privilège du Saint-Père et visa des autorités ecclésiastiques, étaient empruntées, si possible, aux plus grands maîtres ; à leur défaut, à de prétendus grands peintres, Zuccari, Vasari, etc. L'essentiel était que le sujet fût religieux et l'estampe régulière et propre. Thomassin, à l'occasion, éditait aussi, sans plus haute visée, des pièces mythologiques et des allégories banales et morales, selon le goût du temps. La clientèle donnait ; Thomassin s'adjoignit des apprentis dont il dirigeait et signait le travail collectif et impersonnel. C'est parmi ces auxiliaires que fut admis Callot. Il n'apprit ni dessin, ni sentiment de l'art, — Thomassin eut été fort embarrassé pour les lui enseigner, — mais il reçut la pratique et la routine du burin. A quelles pièces a-t-il collaboré ? Peut-être a-t-il mis la main à un *Incendie du Bourg* de 1610, qui atteint presque le passable, et à quelques-unes des *Œuvres de miséricorde*, mises en vente de 1604 à 1624, qui sont au-dessous de la critique. Sa part, à n'en pas douter, était toute mécanique. Une suite des *Tableaux de Rome*, qu'il traça à cette époque, est d'une rare indigence [M. 167-196]. Et pourtant Callot acquit, sous cette discipline déplorable, une virtuosité technique dont il allait bientôt, mais non à Rome, donner les témoignages.

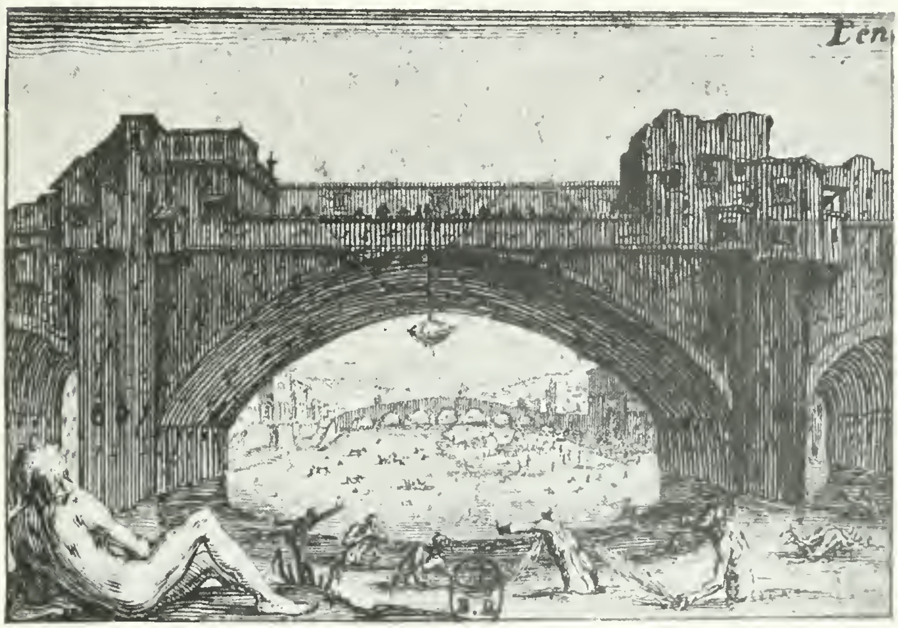
Thomassin était marié ; Callot était jeune. On prétend que le maître prit ombrage de son élève et l'on a, sur cette jalousie, brodé un roman auquel on nous pardonnera de ne pas nous attarder. Quoi qu'il en soit, Callot, pour son plus grand bien, se sépara de Thomassin. Il aurait pu

1. Bruwaert, *Recherches sur Ph. Thomassin*, in-8°. Troyes, 1876.

demeurer à Rome ; il se décida, vers la fin de 1611, à tenter la fortune à Florence.

II

Cette détermination était originale. Si tous les artistes couraient alors en Italie, Rome était leur objectif unique. On passait à Florence, mais on



Le Ponte Vecchio, a Florence.
Agrandissement d'une gravure de la série des *Caprices* (M. 780).

ne s'y arrêtait pas. La Toscane, était dès lors, tombée dans le discrédit dont elle a souffert jusqu'à l'heure où fut réhabilité le Quattrocento. Pourquoi Callot échappa-t-il à un préjugé général ? Il avait, sans doute, gardé bonne impression de la ville où, tout enfant, il avait séjourné ; d'autre part, le duc Cosme II était fils d'une princesse lorraine et l'artiste escomptait peut-être, de ce chef, une protection sympathique. L'essentiel est qu'il venait se plonger dans un milieu et s'offrir à des influences dont nul de ses contemporains ne se souciait.

Florence était sur son déclin ; mais il s'en faut que la vie artistique y

fût anéantie. Les Médicis, fidèles aux traditions familiales, luttaient avec énergie contre la déchéance. Ferdinand Ier fonda une surintendance des beaux-arts. Cosme II, qui lui succéda en 1609, avait reçu l'éducation la plus intelligente, grandissant dans le commerce des hommes éminents qu'attirait le palais Pitti. L'année qui précéda la venue de Callot, l'Europe retentit de la découverte des satellites de Jupiter que Galilée, par juste reconnaissance, baptisait les astres des Médicis. Deux ans plus tard, en janvier 1612, l'académie de la *Crusca*, constituée à la fin du XVIe siècle, publiait le premier dictionnaire scientifique de la langue italienne.

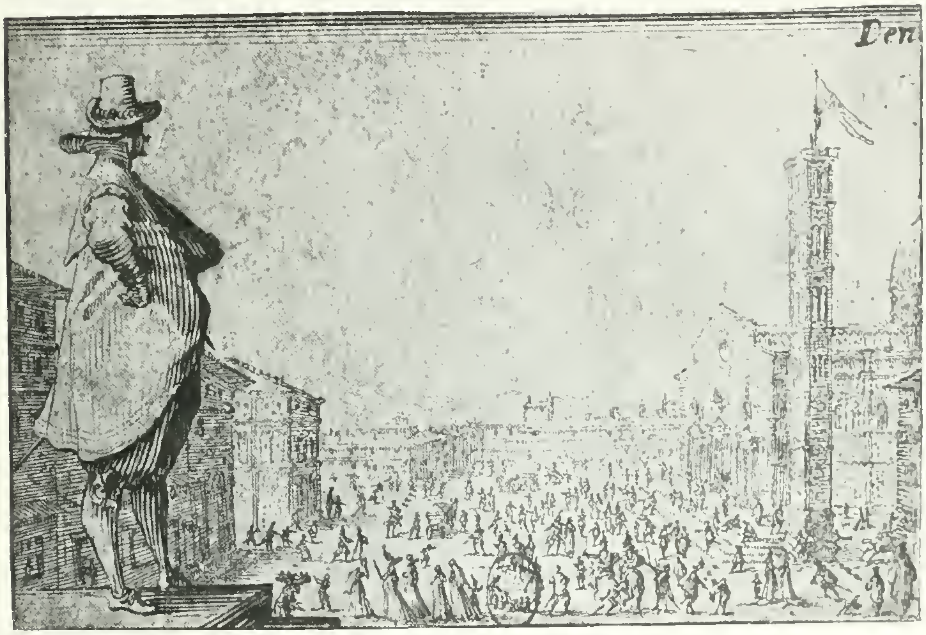
Florence continuait à s'enrichir de monuments. Sans doute, les architectes de ce temps n'ont plus l'heur de nous plaire ; il serait pourtant équitable de leur reconnaître quelque mérite. Buontalenti venait de mourir, qui avait achevé Santa Trinita et parfait les jardins Boboli. Giovanni Caccini avait bâti en 1601 le porche de l'Annunziata, et Matteo Nigri dirigeait depuis 1604, à Saint-Laurent, la construction fastueuse de la chapelle des Princes. Giulio Parigi allait bientôt édifier la loggia del Grano (1619), et donner au palais Pitti agrandi son aspect définitif.

Jean Bologne s'était éteint en 1608 : *l'Enlèvement de la Sabine*, *Hercule et le Centaure* sous la loggia dei Lanzi, *Saint Luc* à Or San Michele, la statue équestre de Cosme Ier, place de la Seigneurie, celle de Ferdinand Ier devant l'Annunziata, attestaient la faveur dont il avait joui à Florence. Son élève favori Tacca, qui plaça au Marché-Neuf une belle copie du sanglier antique, allait travailler aux statues dorées destinées à la chapelle des Princes.

Des peintres, enfin, vivaient en Toscane, auxquels il ne fallait demander ni conviction, ni correction, mais de la verve et de la fécondité. Les idées bolonaises n'avaient pas pénétré ici. Les artistes traçaient, d'après des formules usées, des figures inconsistantes, mais élégantes. C'étaient Poccetti, à la fin de sa carrière, Poccetti que recommande une *Cène* pittoresque exposée au musée de Sienne, Matteo Rosselli, prolixe auteur de compositions médiocres, Cristofano Allori, et Baroccio, maître suave et maniéré, dont le nom, du moins, n'est pas oublié.

III

Ce n'est donc pas dans une ville de souvenirs, mais au milieu d'une activité intense, que Callot allait se développer. Dès son arrivée à Florence, il se voyait protégé par le grand-duc Cosme II, recevait un logement,



LA PLACE DU DÔME, A FLORENCE.
Agrandissement d'une gravure de la série des *Caprices* (M. 860).

une pension, et il trouvait aussitôt, dans la personne de Giulio Parigi, un guide tel qu'il fut donné à peu d'artistes d'en rencontrer.

Giulio Parigi était un homme à talents : mathématicien, ingénieur, architecte, ordonnateur de fêtes, il dirigeait une école renommée d'architecture civile et militaire, où l'on enseignait mathématiques et mécanique. Surtout, il avait une imagination incomparable pour régler un ballet, une mascarade, pour monter une machine d'opéra. Ses inventions *vaghe, capricciose*, émerveillaient Galilée, qui l'accusait plaisamment de sorcellerie. Callot devint l'aide de Parigi qui le prit en affection : près de lui,

il apprit à organiser un décor, à grouper des figurants, à disposer des masses, à ordonner, selon les lois de la perspective, des ensembles complexes. Il acquit ainsi cette sûreté visuelle, cette précision impeccable, qui devaient tant le servir par la suite. Dans son œuvre, on conserve, sur une feuille minuscule, un simple plan de ballet [M. 620]; c'est un témoignage capital de ses études. Plus d'une fois, en contemplant *les Misères de la guerre* ou des scènes de l'Évangile même, on retrouve aux personnages l'allure théâtrale; partout on jouit de cette science, si spontanée d'apparence, parce que l'artiste s'en était intimement pénétré.

Parigi, d'autre part, attentif aux progrès de son favori, s'aperçut bien vite que celui-ci dessinait avec plaisir, mais sans jamais regarder la nature, et avec une tendance à charger les traits. De semblables dispositions n'avaient rien d'extraordinaire chez un ancien disciple de Thomassin. Giulio Parigi s'appliqua à les combattre. Il y parvint avec peine, tant elles étaient invétérées. L'art doit une infinie reconnaissance à ce brave homme. Combien d'Italiens, en ce temps de travail académique et hâtif, auraient conçu de semblables scrupules?

Enfin, Callot apprit, auprès de son maître, l'usage du procédé approprié à son génie. Pour garder le souvenir des fêtes qu'il avait agencées, Parigi en faisait tracer des croquis à l'eau-forte. Callot connut ainsi cette technique très simple que Parmesan avait instaurée en Italie et que les Italiens pratiquèrent pendant trois siècles sans presque la modifier. Ils ne demandaient au cuivre aucun des effets dont Rembrandt a révélé l'inépuisable richesse. Ils l'employaient uniquement à multiplier les exemplaires d'un dessin sans en détruire la spontanéité. Ainsi procédait, à ce moment même, le Guide; ainsi en usaient, à Florence, Canta Gallina, Alfonso Parigi, et surtout Giulio Tempesta.

Callot adopta cette conception esthétique, mais il apporta, dans ses moyens, une modification importante. Le vernis usuel était légèrement mou; il demandait à être travaillé immédiatement, et le trait découvert par la pointe manquait de netteté à la morsure de l'acide. Callot désirait pouvoir abandonner sa planche et y revenir à loisir; il n'attendait rien des hasards de la morsure et avait besoin d'une précision extrême pour accumuler, dans un espace minuscule, des indications microscopiques. Il imagina d'emprunter aux luthiers leur vernis dur. Il obtint ainsi des

planches toujours prêtes à de nouveaux travaux, des traits déliés et parfaitement dépouillés.

IV

Par une disposition d'esprit que manifesta aussi Claude Lorrain, Callot demanda peu de conseils aux chefs-d'œuvre accumulés du passé. Un album conservé au musée de Berlin et qui a été publié, sous son nom,



Gravure de la série des « Balli » (M. 643).

par M. Thausing, contient, il est vrai, des croquis d'après Holbein ou Léonard ; mais il semble que la paternité doive en être revendiquée par Étienne de la Belle. Comme Claude, enivré par les jeux de la lumière sur la terre latine, Callot se pénétra des spectacles les plus capables de nourrir son génie. Splendeurs et misères, Florence lui offrit d'inépuisables suggestions pittoresques[1].

De sa richesse économique, Florence ne gardait plus guère que le souvenir. Enveloppée dans la ruine générale de la Méditerranée, elle subissait aussi le contre-coup des guerres de religion en France et en Alle-

1. A. Reumont, *Geschichte Toscanas*, passim.

magne et de la chute économique de l'Espagne. Une réglementation outrée, un système déplorable de privilèges, paralysaient son industrie et son commerce. En même temps, les couvents se multipliaient ; il fallait chômer des fêtes innombrables et, malgré les Médicis, l'Inquisition étendait sa main sur la Toscane.

En vain, les Médicis s'ingéniaient-ils à lutter contre ces menaces de mort, que soulignait une dépopulation rapide. Le mal était irrésistible et la misère se faisait chaque jour plus évidente.

Mais cette misère même offrait à Callot des héros incomparables : paysans épuisés, gueux couverts de haillons, mendiants, infirmes, brigands et malandrins. D'ailleurs, ce peuple misérable avait le goût des plaisirs. Sur les places de villages, Callot a vu les paysans attroupés devant des baladins et il a noté ces spectacles dans ses *Balli*.

Dans la bourgeoisie et chez les nobles, il y avait, au même moment, un vif besoin de fêtes et un progrès journalier du luxe. Callot a observé la société élégante avec le même soin qu'il accordait aux gueux. Il le témoigne par ses estampes et aussi par de nombreux croquis.

Les Médicis donnaient l'exemple du faste. Un mariage ducal, l'entrée d'une ambassade, la réception d'un prince étranger, s'accompagnaient de grandes réjouissances. Vasari a décrit les fêtes du mariage de don François avec Jeanne d'Autriche. En 1589, on célébra en grande pompe l'union de Ferdinand et de Christine de Lorraine, puis ce furent les noces de Marie de Médicis et, en 1608, le mariage de Cosme II. Le programme comprenait quelques parties essentielles : cortèges princiers, représentations d'opéra. L'opéra, né à Florence, était encore à ce moment un plaisir réservé aux cours [1]. En l'honneur de Marie de Médicis, on avait joué l'*Euridice* de Péri sur un livret d'O. Rinuccini. C'étaient encore des mascarades : en 1598, crocodiles, dragons ingénieusement machinés ; en 1608, des chars figurant le navire d'Amérique Vespuce, le temple de la Paix, la grotte de Vulcain. On livrait des combats simulés et l'on avait vu une bataille navale engagée par des navires fantastiques dans la cour du Palais Pitti, inondée et transformée en lac. Enfin, des pluies de fleurs et des feux d'artifices complétaient des programmes auxquels on conviendra que notre imagination n'a su ajouter que fort peu de chose.

1. La première salle publique d'opéra fut ouverte en 1637 à Venise.



JACQUES CALLOT. — « L'ÉVENTAIL ». FÊTE DONNÉE SUR L'ARNO LE 25 JUILLET 1619 (M. 617).

Près de Giulio Parigi, Callot fut non seulement le spectateur, mais l'ordonnateur de réjouissances semblables. Il vit *la Guerre d'amour*, livrée en 1615 en l'honneur du duc d'Urbin, et la tragédie de *Soliman*, avec intermèdes, représentée en 1620. On devine l'attrait qu'eurent sur lui ces spectacles et le profit esthétique qu'il en tira.

Il y avait enfin la ville, la ville merveilleuse, ensemble incomparable de monuments et de panoramas. Les Florentins ne les regardaient plus; mais Callot les a contemplés, et nous savons qu'il les a aimés, puisqu'il les a retracés avec complaisance. La place de la Seigneurie, le Ponte Vecchio, Santa Maria Novella, le Dôme, la place de l'Annunziata, la place de Santa Croce avec ses maisons couronnées de loggias, maints autres aspects pittoresques ou sublimes ont été fixés par lui dans ses *Caprices* avec une intelligence profonde et, à cette époque, bien remarquable, de la physionomie et de l'âge des pierres ordonnées. Il sentait aussi le charme que les coutumes populaires et les usages locaux prenaient du cadre où ils se déployaient, et Baldinucci a noté le soin avec lequel il les avait étudiés.

V

Dans ce milieu si favorable, Callot ne cessa pas de s'enrichir; il ne cessa pas non plus de travailler et de produire. Il dessinait beaucoup; il gravait constamment, et son œuvre devenait bientôt si considérable qu'il serait ici trop long de le rappeler tout entier.

Il n'avait pas renoncé au burin, et il lui arriva encore de signer des pièces médiocres ou impersonnelles : deux *Ecce Homo* [M. 7 et 8] en 1611 et en 1613, une *Sainte Famille* d'après Andrea del Sarto en 1613 [M. 66]. Cependant, en 1612, Poccetti lui avait confié la traduction d'une grande pièce où il avait figuré le Purgatoire et l'Enfer, d'après la *Divine Comédie*, composition ambitieuse enflée par le désir de faire mieux que Michel-Ange. Callot surmonta avec une rare assurance les difficultés accumulées dans cette page. La planche, tenue dans une tonalité claire, suffirait à le qualifier comme maître-ouvrier [M. 153].

Il montra plus de fermeté encore pour interpréter une série de compositions consacrées par Matteo Rosselli ou Tempesta à la gloire de

Ferdinand Ier et connues sous le nom impropre de *Batailles des Médicis* (M. 534-549). Ici, du moins, il s'agissait de tracer des personnages et des costumes contemporains. Des états remarquables, conservés au Cabinet des Estampes, permettent de suivre le travail de l'artiste.

Jusqu'à la fin de son séjour à Florence, il tailla le cuivre et, si nous attachons peu de prix à cette partie mécanique de son œuvre, il convient de reconnaître du moins qu'elle lui fut une gymnastique excellente.

De l'eau-forte, Callot ne se servit pas, d'abord, spontanément. Il en usa, ainsi que faisait Canta Gallina, pour la gloire de Parigi. C'est ainsi qu'il publiait, en 1612, *la Pompe funèbre de la reine d'Espagne* [M. 440-454], la suite de *la Guerre d'amour* [M. 633-635] en 1615; plus tard, en 1620, les décors et les intermèdes de la tragédie de *Soliman* [M. 434-439]. Mais ici, dès le premier pas, il fallait faire preuve de nouvelles qualités. Un talent de copiste ne suffisait pas. Il était nécessaire de dessiner des perspectives compliquées, architectures, groupes, personnages isolés, de choisir un point de vue ; une main experte et savante pouvait seule affronter de telles difficultés. Callot, au reste, ne se contenta pas du spectacle officiel qui lui était proposé. *La Guerre d'amour* s'était déroulée au milieu d'un amphithéâtre de bois échafaudé sur la place Santa Croce. Callot ne concentre pas son attention sur les quadrilles splendides et sur l'assistance d'élite. Il décrit la foule qui circule hors de l'enceinte aristocratique : les gens qui essayent de se faufiler le long des palissades, les mendiants accourus de toutes parts, et aussi les charlatans et les baladins qui offrent aux petites gens un spectacle moins raffiné et plus pimenté ; puis il découvre les audacieux qui se sont juchés sur les toits de la place et, par delà la place, le panorama de la ville. Dans ces pièces capitales, où apparaissent, pour la première fois, les bateleurs qu'il a immortalisés, Callot se révèle aux autres, et un peu aussi à lui-même.

Une fête donnée par les tisserands et les teinturiers sur l'Arno, en 1619, lui inspire une page étincelante de verve, *l'Éventail* [M. 617]. Puis, comme quatre galères ducales avaient pris à l'abordage deux vaisseaux turcs, il célèbre cet exploit en quatre estampes [M. 550-553], où l'on voit les galères chrétiennes minuscules, maîtresses des navires musulmans gigantesques (1617).

Cependant, en 1617, Callot dédiait au grand-duc, son protecteur, le

recueil incomparable de ses *Caprices*. Une courte épître liminaire présentait l'œuvre comme le premier fruit de l'imagination de l'artiste. Est-ce à dire qu'il sacrifiât, par modestie, ce qu'il avait publié jusqu'alors ? Non, certes, mais il avait, auparavant, travaillé d'après des modèles ou sur des programmes ; à cette heure, il produisait les premières images où il ne dût rien qu'à lui-même. *Les Caprices* [M. 768-867] sont trop célèbres pour qu'il



La Place de la Seigneurie, a Florence.

Agrandissement d'une gravure de la série des *Caprices* (M. 858).

soit utile de recommencer leur éloge ; il nous appartient, du moins, de rappeler qu'ils étaient tout imprégnés de Florence ; Callot rendait à la ville le plus complet, le plus bel hommage qu'elle ait jamais reçu.

Vinrent ensuite les trois *Pantalons : Pantalon, le Capitan, Zani* ou *Scapin* [M. 627-629], et enfin, en 1620, la perle, la page dans laquelle Callot semble avoir voulu concentrer toute sa science et résumer toutes ses impressions toscanes, *l'Impruneta* [M. 624], description de la grande foire annuelle, tenue aux portes de Florence. Mille épisodes divers reliés avec la science la plus sûre, avec une richesse incroyable et une sensation

visuelle d'une acuité merveilleuse, animent ce microcosme, où le travail patient s'oublie devant la spontanéité de l'ensemble.

VI

En 1621, Cosme II mourut. Dans un moment de désarroi, les pensions servies aux artistes et aux écrivains furent supprimées. Callot se trouva atteint, ainsi que l'improvisateur Gasparo Mola et le musicien Frescobaldi. La Lorraine le sollicitait; il quitta brusquement la terre qu'il semblait avoir adoptée. En 1622, il était à Nancy; il ne devait plus retourner au delà des Alpes.

Il rapportait en Lorraine une planche qu'il avait sans doute fait mordre vers 1616 [M. 138], et dont le sujet repris, enrichi, vingt ans plus tard, devait donner la célèbre *Tentation de saint Antoine* [M. 139]. Henri Bouchot, dans le livre suggestif qu'il a consacré à Callot, a cru devoir attribuer le choix d'une semblable scène aux souvenirs d'enfance de l'artiste, à la piété étroite et aux superstitions du pays lorrain. Il n'est pas besoin d'invoquer des légendes de terroir, non plus que de rappeler les compositions de Jérôme Bosch ou de Breughel. Callot avait probablement vu deux estampes fantastiques célèbres, l'une de Marc Antoine, l'autre d'Agostino Veneziano, auxquelles il paraît bien faire des emprunts directs. Les scènes d'exorcismes et de tentations n'étaient pas rares dans l'imagerie italienne. Tempesta en avait signé et, dans la seconde planche d'une illustration du Tasse, il représentait un conseil infernal qui offrait, avec la composition de Callot de curieuses analogies. Enfin, Callot a eu certainement l'intention de parodier les mascarades auxquelles il assistait, et a, peut-être, été tout uniment inspiré par un intermède de carnaval où Parigi, en 1616, avait groupé les divinités infernales, intermède qu'il connaissait bien, puisqu'il l'a gravé [M. 631]. Pendant trois ans, Callot vécut sur ses souvenirs et ses cahiers d'Italie. La malencontreuse suite des *Gobbi* [M. 747-767], la série célèbre des *Balli* [M. 641-664], appartiennent à l'Italie, par leur inspiration, leurs sujets, comme par leur titre. Il en est de même, dans une très large mesure, pour la suite des *Gueux* [M. 685-709].

Il vint un temps où Callot se trouva entraîné par d'autres ordres d'inspiration. Le siège de Bréda, de l'île de Ré, de la Rochelle, l'occu-

pèrent tour à tour; les malheurs de la Lorraine lui dictèrent *les Misères de la guerre;* il était tout entier à l'exaltation religieuse, quand il fut prématurément surpris par la mort. Depuis 1626, il n'eut donc plus le loisir de rafraîchir ses souvenirs toscans. Que dans cette période nouvelle, son génie se soit agrandi, qu'il ait montré une capacité d'émotion et une vigueur dramatique jusqu'alors insoupçonnées, cela est hors de discussion.



L'Enfer, entrée de ballet (M. 631).

Il est tout au moins assuré qu'il ne substitua pas à sa technique ancienne une discipline nouvelle.

Il appliqua à de nouveaux sujets sa connaissance de la perspective, et déploya pour chanter les armées et les flottes la science acquise auprès de Parigi. Il ne modifia pas son dessin. Il continua à représenter d'un trait sommaire, grêle et impeccable, des personnages élancés, à la taille mince, aux attaches fines, dont les proportions étriquées et la tournure désinvolte lui avaient été suggérées par les artistes florentins. Surtout, il ne cessa

pas d'appliquer les qualités d'observation qui s'étaient éveillées en lui sur les bords de l'Arno.

Jusqu'à la fin, il fut donc tributaire de ses années d'Italie.

Florence, de son côté, n'eut pas à se repentir de l'hospitalité généreuse dont elle l'avait entouré. Non seulement Callot l'avait célébrée en parfaites images, mais il lui laissait un disciple remarquable, Stefano della Bella, plus connu en France sous le nom d'Étienne de La Belle ; et Baldinucci, avec cette courtoisie délicate, où il entre plus de sincérité qu'on ne le suppose d'ordinaire, Baldinucci disait que ce don seul récompensait Florence. A côté de La Belle, clair de lune de Callot, et joli petit maître, d'autres artistes subirent le même ascendant.

Callot, d'ailleurs, collaborait à ce besoin, général alors à travers l'Italie, de peindre les gueux et les bandits, pour échapper à des motifs plus nobles, mais usés par une trop longue tradition et écœurants de banalité. Il s'associait au courant naturaliste qui entraînait le Capucin et Caravage, courant contre lequel, quelques années plus tard, Salvator Rosa, dans sa satire sur *la Peinture*, allait protester avec verve.

Ainsi Callot avait trouvé en Italie le terrain le plus favorable à son développement, et l'Italie, à son tour, s'associait à ses inclinations. Accord mystérieux et bien digne d'être souligné, paradoxe véritable, puisque jamais maître ne fut plus profondément français que ce Lorrain nourri à Florence !

LÉON ROSENTHAL

LES SALONS DE 1909[1]

LA SCULPTURE

Sans remonter au passé moyenâgeux de Michel Colombe et de Pierre de Montereau, dont l'un des présents Salons rapproche les fantômes de pierre, une histoire de l'art français qui serait, avant tout, l'évolution du portrait, semblerait découronnée sans la vive majesté des bustes ; et, dominant les modes de l'art ou de la société qui s'y reflète, la physionomie n'a point cessé d'animer la matière, depuis Houdon jusqu'à M. Rodin. Cette année, celui-ci n'expose que le buste marmoréen de *Mme Élissieff* ; or, le tailleur de marbre vivra surtout de la vie de ses bustes. Delacroix, portraitiste, écrivait : « Je souffre pour le modèle. Je manque de sang-froid. Je n'observe pas assez avant d'exprimer. L'impatience des résultats m'emporte... ». Ici, le romantique de l'ébauchoir apparaît plus rassis que le romantique de la palette ; et, sans offrir la sensuelle fierté du portrait féminin qui révolutionna le Salon de 1888 avant d'entrer au Luxembourg, ce buste, sage et grave, a déjà pris l'air classique. Le visage est doux sous le parti pris des cheveux à peine épannelés, au casque épais et spongieux qui permet à l'avenir de confondre notre contemporaine avec une impératrice romaine ; et, puisque Figaro nous souffle que, « sans la liberté de blâmer, il n'est

1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 347 et 431.

point d'éloge flatteur », osons critiquer sans réticence ce mastic de marbre où s'enlisent les épaules : Houdon, ni Pajou ne recouraient à pareil subterfuge, en l'art souverain de couper le buste ; et Madame Adélaïde, non plus que Mme Dubarry, ne se serait émerveillée du repentir trop prémédité que laisse le crayon d'un repérage ou le poinçon du praticien.

La dangereuse influence de M. Rodin persiste à la Société Nationale, et surtout grâce aux étrangers qui dominent (ne sont-ils pas 113, pour 94 Français, sur 207 exposants ?) : visible encore dans un torse décapité par M. Yrurtia, dans le bloc d'un songe dantesque évoqué par M. Rechberg, portraitiste de *S. M. la Reine de Hollande*, ou dans un masque, au sourire sibyllin, de M. Desbois, elle s'atténue déjà dans un joli buste enfantin de Mme Vallgren et disparaît chez plusieurs des nôtres ; ce n'est pas le même idéal de portrait que poursuivent la précision de M. Dampt, la sagesse de M. Camille Lefèvre, le bronze nerveux de M. Pierre Roche, le marbre réfléchi de M. Eugène Bourgouin, portraitiste de *Mme la comtesse de Goldstein*, non plus que l'archaïsme original de M. Despiau, près du réalisme ardent de M. Halou ; pour synthétiser les traits du poète grec *René Ménard*, M. Lucien Schnegg s'est inspiré du style que les Athéniens mettaient au portrait de Socrate.

Inégal et puissant, l'effort, aujourd'hui posthume, d'Alexandre Charpentier s'était dégagé des vagues étreintes de la sirène romantique. Ce n'est pas elle que le brio de M. Injalbert, portraitiste ou fantaisiste, invoque pour traduire brillamment la mélancolie de la nymphe ou la malice avinée du faune ; ce n'est pas elle que la tendresse de M. Bartholomé consulte, afin d'exprimer le sourire de la matière heureuse de revêtir la forme nue d'un profil matinal encadré par ses beaux cheveux. Et, pour figurer l'héroïne de ce printemps, cette toujours mystérieuse *Jeanne d'Arc*, que ses contemporains décrivaient robuste et brune Lorraine sous la cuirasse virile, c'est à nos statues effritées des pierres tombales que M. Bourdelle a demandé largement sa fruste et personnelle inspiration. C'est du bas-relief mince et renaissant de Jean Goujon que s'est souvenue la vaillante préciosité de M. Lamourdedieu pour dresser *l'Eveil à la vie* sur une fontaine antique ; et la *Jeunesse*, enfin, de M. Voulot, semble accourir directement de Versailles.

Même accent traditionnel dans les silhouettes de MM. Clostre et



INJALBERT. — FAUNE.

Dejean, près des instantanés modelés par M. Rembrandt Bugatti, l'animalier qui s'attaque à la vie humaine, ou des élégances aristocratiques du prince Paul Troubetzkoï, portraitiste du *baron Henri de Rothschild* ou de *la marquise de Casa-Fuerte*, à l'écharpe hautaine, à la traîne immense. Autour d'un buste exposé par le dernier des romantiques, la modernité cosmopolite de la Société Nationale est respectueuse de ce « goût français » dont le Grand Roi se disait fier et qui, plus visiblement, s'impose à l'autre Salon. Tout change, ici-bas, mais insensiblement; et comme il serait miraculeux que tout fût modifié d'un printemps à l'autre, attendons-nous à retrouver, une fois de plus, entre nos deux Salons de sculpture, les mêmes contrastes annuels d'atmosphère et de nombre : aux 413 numéros, catalogués ou non, de la Société Nationale, entourant le romantisme isolé de M. Rodin, s'opposent les 987 morceaux des Artistes français, où s'accentue chaque année, de plus en plus volontairement humanitaire, l'influence posthume du Millet sculptural que fut Constantin Meunier.

Très expressif d'une société qui se transforme et d'une époque universellement travaillée d'ambitions démocratiques ou de rêves sociaux, ce *vérisme*, exprimé par l'audacieuse introduction du costume contemporain, n'est point spécial aux nouveautés du bronze ou du marbre ; on le retrouve aux feux pâlis de la rampe, avec le drame musical, au fond du bois sacré, modernisé par nos peintres, et sous la lampe studieuse des sociologues : c'est l'évangile récent de notre naturalisme ou le *pragmatisme* américain de la morale émancipée, qui voudrait rénover l'art véridique ou l'âme utilitaire en lui donnant pour idéal son utilité même; c'est, dans son humble vêtement quotidien, la « mystique » des temps nouveaux. Et le vers du poète ou la glaise du statuaire, qui devancent d'instinct les volontés de leur siècle, ont déjà traduit ce costume actuel de la pensée humaine dans l'ambitieuse familiarité des œuvres.

Ici même, aujourd'hui, quel est donc l'effort capital, par son ampleur décorative? Il s'intitule *le Défrichement ;* et ce groupe de plâtre est un long attelage de six grands bœufs qui prolongent, à travers les temps, l'eurythmique lenteur des Géorgiques éternelles : le gars, cependant, qui les touche, ou le haut laboureur, au profil romain, qui dirige parmi les mottes pâles la dent de la charrue nourricière, n'appartient pas à la vie pastorale, contemporaine de l'âge d'or; ce n'est plus le berger ou du

poète, au pétase harmonieux; Jean-François Millet, qui lisait Virgile, ne désavouerait pas les paysans vrais du sculpteur Henry Bouchard et l'humble majesté de leur pas machinal. Aucun rêve antique n'idéalise la rude écorce de leur vêture ou leur poitrine hâlée : ils sont majestueux, pourtant. La glèbe, que ces travailleurs asservissent aux désirs de l'homme, n'est plus *la Terre* enrubannée dont le sourire a retenu M. Verlet dans une allée rectiligne de jardin français; et, comme l'an dernier, devant *les Cerfs* de M. Gardet, les Goncourt, admirateurs du paysage réaliste autant que du génie de Barye, transcriraient leur couplet, daté de 1852, sur « la nature qui succède à l'homme ». Aujourd'hui, la nature admet la présence de l'homme : auprès des animaux, leur maître apparaît; et l'artiste, en interprétant la nature immuable, exprime plus consciemment les aspirations de son temps.

Exprimer son temps, en refléter le costume et l'ame, n'était-ce pas l'idéal de ce *Pierre de Montereau*, le vieux « maître d'œuvre », qui regarde la flèche monter vers les étoiles et qui nous revient, cette année, dans la pierre où M. Bouchard a répété son attitude de croyant? N'était-ce pas également le vœu de ce *Michel Colombe*, contemporain de Nicolas Fouquet et statuaire du mausolée breton de Nantes, que M. Jean Boucher nous montre pensif au travail et debout dans sa rêverie? Et comme une résurrection ne va jamais seule, un nouvel ancêtre se présente avec *l'imagier Jean de Chelles*, moins imposant, de M. Rivet. Exprimer son temps, en figurer le costume au portail ou sur le tombeau, c'est un des aspects de cette tradition française qui nous apparait, comme la France même, ondoyante et diverse; c'était la poétique naïve du moyen-âge, au seuil de cette Renaissance aussi mal comprise par ses détracteurs que par ses avocats, qui voulut faire refleurir, au souffle païen de l'antiquité retrouvée, l'absolu toujours moderne de la forme. Et comme si, parmi tant d'inutilités sans mérite ou de virtuosités sans conviction, le Salon de 1909 avait eu dessein d'opposer à la victoire du costume contemporain la revanche non moins actuelle de la forme nue, l'immense décoration de M. Bouchard a pour antithèse naturelle le *Narcisse* fluet de M. Gréber : c'est le bijou du Salon. L'exquis s'oppose à la force, afin de nous rappeler opportunément la vitalité des contrastes.

Nous estimions déjà cet adolescent au visage de vierge, au front

penché dans l'ombre de ses grands cheveux, qui s'immobilise gracieusement dans l'égoïste mélancolie de sa contemplation : son retour en marbre affine encore la forme et le geste ; et quel baiser de lumière au pli de ce bras dolent ! Aulu-Gelle a transcrit deux vers grecs qu'il attribue au divin Platon; mais il faudrait l'art d'un Chénier pour les traduire en l'honneur de cette figure, chaste comme la statuaire et douce comme la mélodie de la fontaine qui s'égoutte à ses pieds de marbre; et cet enfant de la Renaissance n'est-il pas un nouveau témoignage de la tradition française, qui ne paraît souple que parce qu'elle est riche ? Il est avéré, maintenant, qu'en dépit de nos pudeurs ou de nos frimas, le poème du nu n'est pas retourné pour toujours à l'Olympe.

Cette poésie visible offre elle-même des contrastes : en regard du *Bacchus* antique, petit bronze précis de M. Carlès, replacez par la pensée le *Souvenir de voyage*



DENYS PUECH. — MONUMENT DU PROFESSEUR BROUARDEL

où M. Herbert Ward a fixé vaillamment, sans ruse, l'athlétique beauté du nègre à la mâchoire bestiale. Et, parmi tant de vêtements figés, la mélodie des formes féminines a gardé de nombreux adorateurs ; mais combien peu font passer dans l'œuvre ce lyrisme intérieur que le regard commande à la pensée en présence du limon vivant, façonné par un statuaire ineffable,

Fange auguste, appelant le baiser et le cœur !

Jeune auteur d'une *Jeunesse* masculine et pensive en bronze vert, M. Michelet se distingue entre tous, en agenouillant sans mièvrerie sa *Flore* sous le poids d'une guirlande embaumée que retiennent ses bras levés ; et sur ses yeux clos de volupté souffle une fraîcheur d'ivresse qui n'est pas celle du vin : *Flore* est la sœur cadette de *Narcisse*. Il y a du charme ou de l'accent dans *le Parfum* que M. Vigoureux exprime en granit rose, assez égyptien d'aspect, dans l'*Ino* plantureuse de M. Chauvet, dans la petite *Source* blanche de M. Convers, plus affectée qu'une anonyme *Jeune fille* de M. Victor Guérin. *La Danseuse de Pompéi*, dans le bronze savant de M. Paul Roussel, a plus d'austérité qu'un trop joli *Matin* que M. Félix Charpentier fait descendre de son lit de marbre : le mutisme de la forme a son expression.

L'antithèse fondamentale entre le souci récent du costume et le retour au nu se confirme dans l'envoi même des éducateurs d'une nombreuse jeunesse : en faisant alterner son gracieux *Départ du village* avec une élégante statuette couchée de *Diane endormie*, M. Mercié prête aux deux tendances la longue autorité de son expérience et de son charme ; en opposant une *Hébé* traditionnelle aux ouvriers d'une allégorie syndicaliste, M. Marqueste se délasse de tant de bustes expressifs et manifeste à son gré les mêmes préoccupations que M. Denys Puech, quand il met la poétique nudité des *Illusions perdues* près des figures purement drapées d'un hommage à Brouardel : ici, la douceur se montre harmonieusement décorative ; elle paraît plus molle dans le marbre de M. Larche, qui semble avoir mis trop de morbidesse en son hommage à Corot dont la suavité fut plus athénienne : l'Ile-de-France n'est-elle pas une Attique au ciel argentin ? Mais, grands dieux ! que de monuments encouragés par trop de commandes ou d'achats, que d'actualités ou de contingences, mal inspirées



par des catastrophes ou des découvertes, que d'allégories sociales ou patriotiques, que de souvenirs de l'année terrible ou d'élégies médiocrement funéraires, parmi tant de nus prétentieux ou de rustiques symboles! Une vingtaine, au moins, de stèles se dressent en l'honneur de grands hommes de tailles les plus diverses, depuis l'artiste de jadis jusqu'au journaliste d'hier. La statuomanie est le mal de ce siècle : elle transforme en nécropole un jardin; chaque bosquet devient un cénotaphe. Et quelle vaste erreur que le *Monument d'Ampère*, et que de rhétorique autour du *Vengeur! La Peinture*, aussi péniblement incarnée par M. Octobre que *la Sculpture*, par M. Fagel, à l'autre Salon, ne fait pas oublier *l'Architecture* de M. Landowski rajeunissant, en 1908, la vétusté du symbole : en art, les absents n'ont pas toujours tort.



E. Bourgoin.
Buste de Mme la comtesse de Goldstein.

Mais que la contagion de l'exemple, qui corrompt promptement toute innovation, ne nous rende pas injustes pour la curiosité courageuse qui voudrait admettre le costume et le sentiment contemporains dans la cité de l'art! Ce costume et ce sentiment, jusqu'à nos jours, étaient traités en parias qu'on déguise, en parvenus qu'on tolère, mais qu'il fallait sacrifier sans remords à l'aristocratie du Beau : le nu délaissé, le statuaire était l'esclave

de la draperie. Assurément, la Parisienne printanière que M. Tisné grandit en marbre, avec son ombrelle et ses fleurs, ne paraît point l'égale d'une canéphore vue par Phidias; et le *Rinceur teinturier* courbé par M. Carvin ne prétend pas à surpasser le galbe de *Narcisse*... Il s'agit moins, aujourd'hui, d'étouffer en nous le regret de l'antique beauté, qui devient son plus bel éloge, que d'exprimer, sous le costume actuel, des sentiments qui s'accommoderaient peu de la nudité divine ou des plis rythmés d'un péplos.

N'est-ce pas l'émotion ressentie sous sa parure vraie que doivent convoiter deux novateurs fraternels, MM. Hippolyte Lefebvre et Roger-Bloche ? L'un nous montre ici *le Printemps;* l'autre, *l'Accident.* Tout le printemps, qui tient dans une branche de lilas ou dans un regard de femme, est difficile à matérialiser sans le feu de la prunelle ou le parfum de la fleur : et le statuaire manque des *valeurs* du peintre, afin d'accuser les plans par les tons : son jeu de lumière et d'ombre est posé sur de blancs fantômes, où l'atmosphère et la verdure ne vibrent plus. Il profile seulement trois couples modernes sous une charmille de marbre, trois couples différents qui diversifient l'émoi du cœur par l'étreinte ou l'ingénuité du geste ; sa prose n'humaniserait l'idéal qu'à la condition d'interpréter le réel. Isolé sur le Parnasse contemporain, François Coppée n'eût pas moins aimé la forte prose de *l'Accident :* quelques réserves que l'art puisse faire moins sur le choix du sujet que sur sa mise en œuvre, — et d'abord sur sa destination, qui n'apparaît point, — jamais, pourtant, le sculpteur du *Froid* n'a manifesté plus de loyale sympathie pour les humbles qu'en réunissant un groupe de passants de la rue autour du cadavre de l'ouvrier tombé d'un toit sur le pavé. Point de synthèse prétentieuse ni d'anecdote facile : sous le *sujet* qui préoccupera la foule, on sent l'émotion contenue de l'artiste, exprimée diversement dans ses personnages, depuis l'attention de la ménagère jusqu'à l'insouciance du gavroche ; et cette émotion même ne s'exprime aux yeux que par la science décorative qui varie les groupes et les plans afin de recomposer la vie : on sent du style dans la jupe droite de l'ouvrière ou dans la pelle auréolant le front du terrassier. C'est d'un classique ; et, depuis le groupe plus volumineux du *Taureau Farnèse* jusqu'aux scènes évangéliques de Ligier Richier, libre aux érudits de retrouver des antécédents à ce déplacement de la tradition.

« Les artistes, craignant d'être imitateurs, cherchent des routes

écartées », disait déjà Voltaire au temps de Pigalle; et, pour échapper aux romantiques indécisions du rêve, nos sculpteurs fréquentent les paysans : avec une robuste vérité, *le Berger debout* de M. Nivet les domine; et voici ses proches parents, le vieux *Bûcheron* de M. Rémondot, sous son invisible forêt qu'il regarde; la *Terre lorraine* et *la Prière aux champs*, stylisées par M. Charles Jacquot; *les Joueurs de biniou* de M. Quillivic, ou la Hollandaise endimanchée par M. Pernot, moins sentimentale que *l'Épuisée* à qui M. Schweitzer fait tendre éperdûment la main. Réhabilitée, l'année dernière, à l'autre Salon, par *le Nid* familial de M. Cornu, la sculpture



ROGER-BLOCHE. — L'ACCIDENT.

sur bois peut s'enorgueillir du *Mineur* largement découpé par M. Georges Iselin dans une matière admirable : un bon exemple à méditer! Parmi tant de souffrance et de misère, le groupe aspire à retenir éloquemment la tendresse : c'est *l'Idylle au pays noir*, de M. Paul Theunissen, ou la poésie d'un jour d'hiver où M. Bertrand-Boutée résume la détresse humaine avec une effusion que feu Carrière eût appréciée dans le marbre avant de la transfigurer dans son demi-jour.

Le recours au costume contemporain, c'est déjà le portrait : et voilà pourquoi les artistes de France y sont excellents. *La Nounou* de M. Maillard est moins décorative, assurément, que la jolie *Coupe d'amour* de M. Abbal, avec sa fontaine alexandrine où boivent les colombes;

et l'*Harmonie* virginale des trois jeunes amies, groupées par M. Alliot portraitiste, n'est pas sans affectation. Mais le portrait retrouve son naturel en devenant manifeste avec le chasseur de bécasses que M. Fernand David fait pressentir aristocratique en son complet de bronze, avec ses guêtres et son carnier : de tels sujets étaient jusqu'à présent relégués dans la « petite sculpture »; l'innovation fut de leur donner la taille et les traits de la vie; et pour étendre un célèbre magistrat sur son monument funéraire, M. Gustave Michel n'avait qu'à se remémorer la longue tradition de nos statues tombales que Girardon, déjà, renouvelait somptueusement du moyen âge français; il ne manque au décor que la douloureuse emphase des figures allégoriques.

En statuaire du moins, la mort a moins d'intimité que la vie ; et que d'abandon tout à fait charmant dans ce groupe où M. Vallgren entoure de ses quatre enfants le poète finlandais *Topélius !* Ici, l'art étranger se rapproche du nôtre; et la statuette étoffée de *Mme Hamilton Paine*, par M. Sicard, appelle aussitôt la comparaison tacite entre sa blancheur majestueuse et le pétillement moins précis du prince Troubetzkoï, tandis que les bustes diversement parlants de MM. Alfred Boucher, Ségoffin, Boverie, Moncel, Vermare et Vital-Cornu s'accordent avec la douce *Petite Romanichel*, en marbre bleu turquin, de M. Fernand Dubois, pour nous rassurer sur la permanence du « goût français ».

Raymond BOUYER

LA GRAVURE EN MÉDAILLES ET SUR PIERRES FINES

Au risque de me répéter chaque année, je me vois contraint, cette fois encore, de constater le funeste abandon de la gravure des gemmes et de le déplorer non sans amertume. Faut-il définitivement se taire et en prendre son parti ?

Sommes-nous donc parvenus, dans le développement et l'évolution de l'art contemporain, à une période qui soit assez satisfaite d'elle-même et de ses succès, en des genres divers, pour trouver qu'elle n'a nul besoin d'élargir son champ de recherches et qu'elle peut répudier, de gaîté de cœur, une branche artistique qui fut l'une des plus fécondes, des plus glorieuses, des plus universellement en honneur dans tous les âges de

l'histoire? Jetez un rapide coup-d'œil sur le passé : les gemmes gravées se rencontrent dans toutes les civilisations, sous les formes les plus variées : scarabées égyptiens, cylindres et cônes babyloniens ou perses, gemmes ovoïdes des époques crétoise et mycénienne, chatons de bagues, pendants de colliers, cachets et sceaux officiels ou privés, breloques, appliques dans les multiples produits de l'orfèvrerie, camées et intailles, quelle indéfinie multiplicité de monuments, quelle variété de formes, de couleurs, de sujets gravés! Toute la mythologie, toute l'iconographie, toutes les œuvres célèbres de la sculpture se trouvent interprétées, copiées, traduites sur les gemmes antiques. La Renaissance et le XVIIIe siècle ont produit, à l'exemple de l'antiquité, d'inimitables chefs-d'œuvre de glyptique qui ont légitimement suscité l'engouement des contemporains. C'est par milliers que ces minuscules joyaux, qui sont comme l'entomologie de l'art, s'alignent sous les vitrines de nos musées, les uns voisins des origines des civilisations orientales, les autres modernes et presque encore nos contemporains, sans qu'il y ait solution de continuité dans cette longue chaîne des produits d'un art exquis, qui relient les siècles les uns aux autres. Allons-nous donc rompre brusquement cette glorieuse tradition, et reléguer, une fois pour toutes, la glyptique dans l'arsenal des arts défunts, et ses œuvres dans les passives galeries des musées rétrospectifs? Pourtant, aujourd'hui plus que jamais, nous recherchons et nous recueillons les gemmes gravées, avec une passion véritable, dans les ruines antiques; elles n'ont pas cessé d'exciter notre curiosité et, souvent, de provoquer notre admiration. C'est à ces gemmes et à cette recherche que songe le poète, quand il dit :



Mme ROBERT MERIGNAC
OLONNAISE.
Plaquette.

Ce fin miroir, étincelant et dur,
Reste de nations mortes, durable pierre
Qu'on trouve sous ses pieds, lorsque dans la poussière
On cherche les cités sans en voir un seul mur.

Mais du temps d'Alfred de Vigny la glyptique était encore en honneur; on ne se bornait pas à en contempler les produits anciens, on les imitait, on s'en inspirait. Les Pichler, les Jouffroy, les Simon, et bien d'autres, gravaient avec habileté des camées et des intailles que les amateurs appréciaient, que goûtait le grand public et que la parure féminine réussissait merveilleusement à s'adapter. Ce goût est tombé, le camée n'est plus de mode, et l'intaille a cessé d'être utilisée comme cachet, chaton de bague ou breloque artistique. Quelques artistes courageux, que des traditions d'atelier rattachent aux maîtres d'autrefois, se consument en efforts superflus et vains pour provoquer l'attention, essayer de remonter la pente et de reconquérir le succès. Nul écho à leur voix, personne ne répond à leur appel, et désespérés, nous les voyons, — je pourrais citer des noms, — déserter la pierre fine pour appliquer leur talent à la médaille, à la sculpture ou à quelque autre genre plus en vogue.

Il faut donc louer particulièrement ceux qui, plus tenaces, mais de moins en moins nombreux, persévèrent, s'obstinent et témoignent d'une foi inlassable dans l'avenir d'une branche de l'art qui a un si long et si glorieux passé. M. Georges Lemaire, à qui les encouragements officiels n'ont pas fait défaut, essaye depuis quelques années de diriger la glyptique dans un genre nouveau qui en fait un succédané de la statuaire chryséléphantine. Avec un assemblage de gemmes multicolores, il compose des statuettes en ronde-bosse, qu'il grave au tour, avec une patience admirable et une parfaite habileté technique. Le succès officiel est venu à cet artiste distingué et a répondu à ses persévérants efforts; le public éclairé se décidera-t-il à suivre cette indication? Cette année, M. Lemaire nous donne une grande statuette, *Druidesse*, en labrador, agate, jaspe, quartz et or. Mais la richesse de la matière et la maestria de l'exécution ne sont pas tout l'art, et il me semble que, cette fois, la prêtresse gauloise, bien que correcte dans la pose et les lignes générales, manque dans sa physionomie du souffle inspiré qu'on s'attendrait à trouver dans un pareil sujet. Le *Dante*, du même artiste, au Salon de l'année dernière, m'a paru bien supérieur.

Dans le voisinage de la *Druidesse* de M. G. Lemaire, les visiteurs de l'exposition s'arrêtent, avec plus de complaisance, devant l'*Éléphant de l'Inde au travail*, de M. Charles Valton. Ici, nous sommes en présence d'une

sculpture en marbre et bronze, qui a toutes les qualités souhaitables dans un sujet de genre : délicatesse, grâce et harmonie dans l'ensemble des lignes, extrême finesse dans les détails de l'exécution. L'œuvre est charmante, plaît aux amateurs, et bien qu'elle soit un peu en dehors de la gravure sur gemmes, je la signale néanmoins comme exemple aux graveurs



ED. FRAISSE. — L'ASSISTANCE AUX VIEILLARDS.
Médaille.

sur pierres fines, en quête de sujets qui ont la faveur du public, celui-ci se montrant de nos jours enclin plutôt vers les sujets de genre et de fantaisie que vers les austères figures de la mythologie antique.

Avec la *Druidesse* de M. G. Lemaire, une *Vénus* de M. Bozzarchi, une *Bacchanale* sur cristal de roche de M. Horvatte, constituent, je crois, tout le lot de la glyptique des gemmes au Salon de 1909. On conviendra que c'est peu, et que le cri d'alarme que je poussais en commençant

semble justifié. Décidément, il n'y a plus d'illusions à se faire : l'art de la gravure sur gemmes est agonisant. Faudra-t-il, l'année prochaine, supprimer dans le catalogue une partie du titre traditionnel : « Gravure en médailles et *sur pierres fines* »?

Il y a d'ailleurs aujourd'hui, ainsi que je l'ai expliqué ici autrefois, divorce complet entre la médaille et la gemme gravée, les procédés d'exécution ayant cessé d'être les mêmes. Le graveur sur gemmes grave directement son œuvre sur la pierre à l'aide de ses drilles et de son touret; le médailleur de nos jours ne grave ni ne modèle plus le coin ou le creux de sa médaille : il modèle un bas-relief, de proportions sculpturales, qu'il fait réduire à la dimension d'une plaquette ou d'une médaille, par une mécanique, le *tour à réduire*. La machine, brutale et aveugle, présente de graves inconvénients, que des retouches habiles ne suffisent pas à dissimuler, et qui se manifestent surtout dans le relief. La plupart des médailles contemporaines manquent de vigueur et de poussée dans le relief : souvent ce ne sont plus que d'élégantes, mais timides esquisses sur métal. Quelle différence avec les puissants et hardis reliefs des médailles de la Renaissance!

Nous ferions volontiers et malgré tout abstraction du procédé si les résultats étaient dignes d'éloges. Mais si des maîtres illustres, dont je n'ai pas besoin de rappeler les noms, ont su en tirer un merveilleux parti et nous ont fait assister à une véritable renaissance de la médaille, combien leurs élèves et leurs imitateurs sont loin de les égaler!

A présent que ces maîtres « arrivés » dédaignent le Salon et n'exposent plus, la galerie des médailles et plaquettes qu'on nous présente ne contient plus guère d'œuvres dignes d'être remarquées, et cette année j'imagine que le jury n'a pas été sans un certain embarras pour l'attribution des récompenses obligées.

C'est la correction sans originalité qu'on a distinguée dans les plaquettes et médailles de M. Abel Lafleur. Peut-être y a-t-il plus de mérite d'invention et de composition dans la scène de musique que M. Desvigne a intitulée *Harmonie*, ou dans celles qui portent les titres : *Charité* et *l'Amour et Psyché*, ou encore dans *l'Assistance aux vieillards*, de M. Édouard Fraisse. Mme Robert Merignac a su donner de la couleur locale a ses sobres figures de Vendéenne et d'Olonnaise. M. Henry Nocq a deux

compositions d'une bonne tenue et très étudiées. M. Yencesse continue, dans un genre flou, effacé, mystérieux, dont le caractère suggestif plaît à quelques-uns, la série abondante de ses compositions où il y a souvent de l'originalité, même de la poésie, mais ce genre rentre-t-il bien dans l'art du médailleur? Des plaquettes de MM. Jampolsky, Stritt, Rasumny, Pierre Lenoir, Henri Dubois, nous offrent aussi quelques bons portraits ou des compositions assez élégantes pour que l'industrie puisse les utiliser honorablement. Mais toutes ces œuvres manquent de hardiesse, de vigueur, de relief, de goût, dans l'agencement des figures et la composition : savoir ordonner et agencer un revers de médaille comme le faisaient les anciens ou les artistes de la Renaissance, à qui, aujourd'hui, pourrions-nous adresser ce compliment? La mièvrerie, le naturalisme photographique envahissent et gâtent le champ de la médaille moderne ; il n'est que temps de réagir.

E. BABELON

LA GRAVURE

Avant de gagner la section de gravure de la Société des Artistes français, il faut s'attarder au rez-de-chaussée du Grand Palais, dans ces salles écartées où le zèle pieux des organisateurs a réuni, pour la durée d'un Salon, l'œuvre à peu près complet de deux artistes récemment disparus, que l'on peut, à des titres divers, compter parmi les maîtres de la gravure contemporaine d'interprétation : le buriniste Achille Jacquet (1846-1908) et l'aquafortiste Lionel Le Couteux (1847-1909).

L'un et l'autre furent les collaborateurs de notre maison ; mais une amitié ancienne liait plus intimement Achille Jacquet à la *Revue*, et de même qu'il lui avait apporté son concours dès le premier numéro, de même il ne cessa point de lui témoigner son attachement, tant par ses conseils éclairés que par une importante contribution personnelle, d'ailleurs manifeste en cette exposition où, sur soixante-deux œuvres gravées, en en compte sept, et non des moindres, qui parurent ici-même pour la première fois ; ce sont : le *Portrait de Jouvenel des Ursins*, d'après J. Fouquet (1897) ; le *Portrait de Joseph Bertrand*, d'après L. Bonnat

(1897); *les Enfants de lord Boringdon* (1899) et le *Portrait de lady Crosbie*, d'après sir J. Reynolds (1902); le *Portrait de Jean Racine*, d'après Santerre (1902); enfin, deux planches originales au burin, le *Portrait de Camille Saint-Saëns* (1898) et celui de *Janssen* (1905).

Né le 28 juillet 1846, à Courbevoie; élève d'Henriquel-Dupont, dont il devait occuper le siège à l'Académie des beaux-arts, en 1892; prix de Rome en 1870, Achille Jacquet rencontra le succès dès son retour d'Italie. Sa première date marquante est celle du Salon de 1877, où *le Courage militaire*, de Paul Dubois, lui vaut une seconde médaille. A partir de 1883, on le voit travailler d'après les allégories et les portraits de Cabanel, dont il donne quinze planches coup sur coup, clôturant magnifiquement cette « suite » par une admirable traduction du *Portrait de la fondatrice de l'ordre des Petites Sœurs des pauvres*, qui lui fait décerner la médaille d'honneur en 1889 : l'œuvre témoigne encore aujourd'hui que jamais récompense ne fut mieux justifiée; elle est vraiment d'un grand style et se place parmi les plus sobres et les plus pénétrantes productions du burin classique.

Si l'on écarte diverses petites planches, exécutées d'après des maîtres anciens ou modernes, on reconnaît que la seconde part de l'œuvre d'Achille Jacquet est prise par six grands morceaux d'après Meissonier, qui sont, de 1888 à 1905 : *le Peintre d'enseignes*, *les Renseignements*, *le Guide*, *l'Ordonnance*, *l'Atelier d'artiste*, *le Petit déjeuner* et *les Amateurs de peinture*. Cette énumération chronologique a son intérêt : elle montre comment l'artiste passa des scènes de plein air, — contemporaines des *Eclaireurs* d'après E. Detaille, — aux scènes d'intérieurs, dont il avait donné un si brillant spécimen en 1887, avec le *Portrait de Carle Vernet* d'après Lépicié, et où sa virtuosité trouvait à se dépenser dans l'analyse des valeurs et le rendu de certaines lumières frisantes, distribuées à ravir.

Mais déjà, tandis qu'il reproduisait les derniers de ces sujets de genre, Achille Jacquet s'était adonné à une tâche plus grave et plus ardue, mais plus digne de son talent : de 1894 à 1900, il mit au jour, en trois grandes planches que la Chalcographie tire aujourd'hui sur une même feuille, le célèbre triptyque de Mantegna, dont les panneaux se trouvent répartis entre le musée du Louvre et le musée de Tours; et de 1905 à 1908, il travailla à reproduire, également pour la Chalcographie, l'émouvante

Pietà de Villeneuve-lès-Avignon, si admirée lors de la dernière exposition des Primitifs français, et aujourd'hui au musée du Louvre.

Ce fut son testament d'artiste : il venait à peine d'achever cette vaste entreprise, quand il mourut le 25 octobre 1908, ayant dédié au vieux maître de Villeneuve-lès-Avignon celle de ses œuvres, — on a déjà dit : son chef-



GEORGE AID. — CHENONCEAUX.

Eau-forte originale

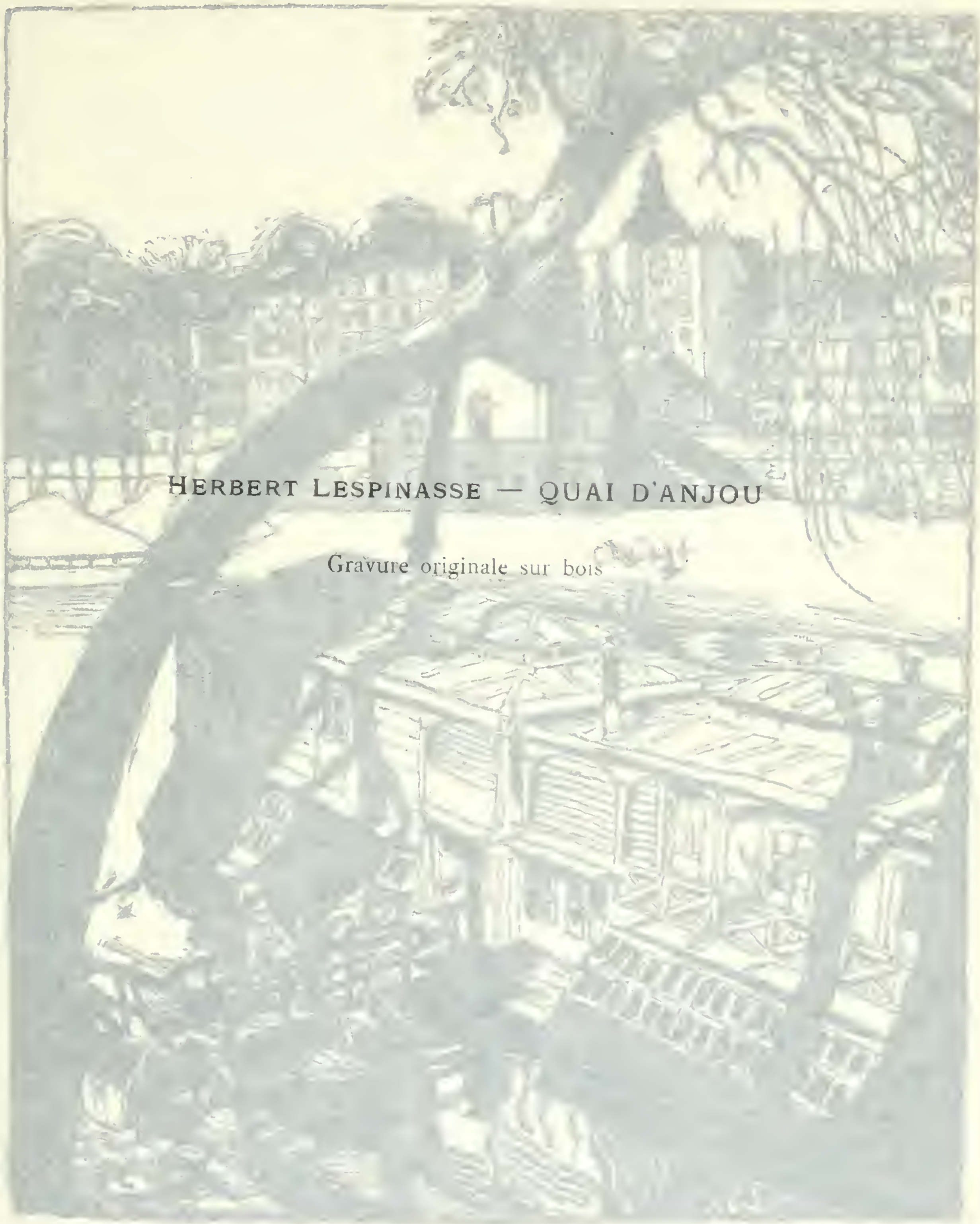
d'œuvre, — où il a mis le plus de lui-même et qui le représente tel que nous l'avons connu et apprécié : artiste sincère et scrupuleux, ayant la plus haute idée du métier de graveur, goûtant à scruter et à traduire l'œuvre d'autrui autant de joie intime que d'autres à faire œuvre personnelle, et d'ailleurs toujours un peu timide, quand il abordait la gravure originale (ses portraits d'après nature en font foi) ; plus sensible à la ligne qu'à la couleur, mais non moins préoccupé du sentiment que de la ligne : bénévo-

lement asservi à la technique reçue de son maître et n'en désirant pas d'autre, puisque, si sévère qu'elle fût, celle-là lui suffisait à tout dire, et comme en se jouant ; artiste consciencieux et modeste enfin, poursuivant son œuvre sans bruit, sans hâte, sans autre souci que celui d'atteindre la perfection rêvée...

Le graveur du *Gaulois à cheval*, d'après F. Cormon, que publia la *Revue* en 1898, n'est, pas plus qu'Achille Jacquet, un graveur original, ou, pour mieux dire, les planches originales de Lionel Le Couteux ne figurent que pour une part infime dans son œuvre gravé, dont cette exposition incomplète a réuni trente-quatre pièces ; c'est dans des bijoux, d'ailleurs conçus avec infiniment de charme et de goût, et dans des sculptures fantaisistes que cette originalité se manifesta généreusement.

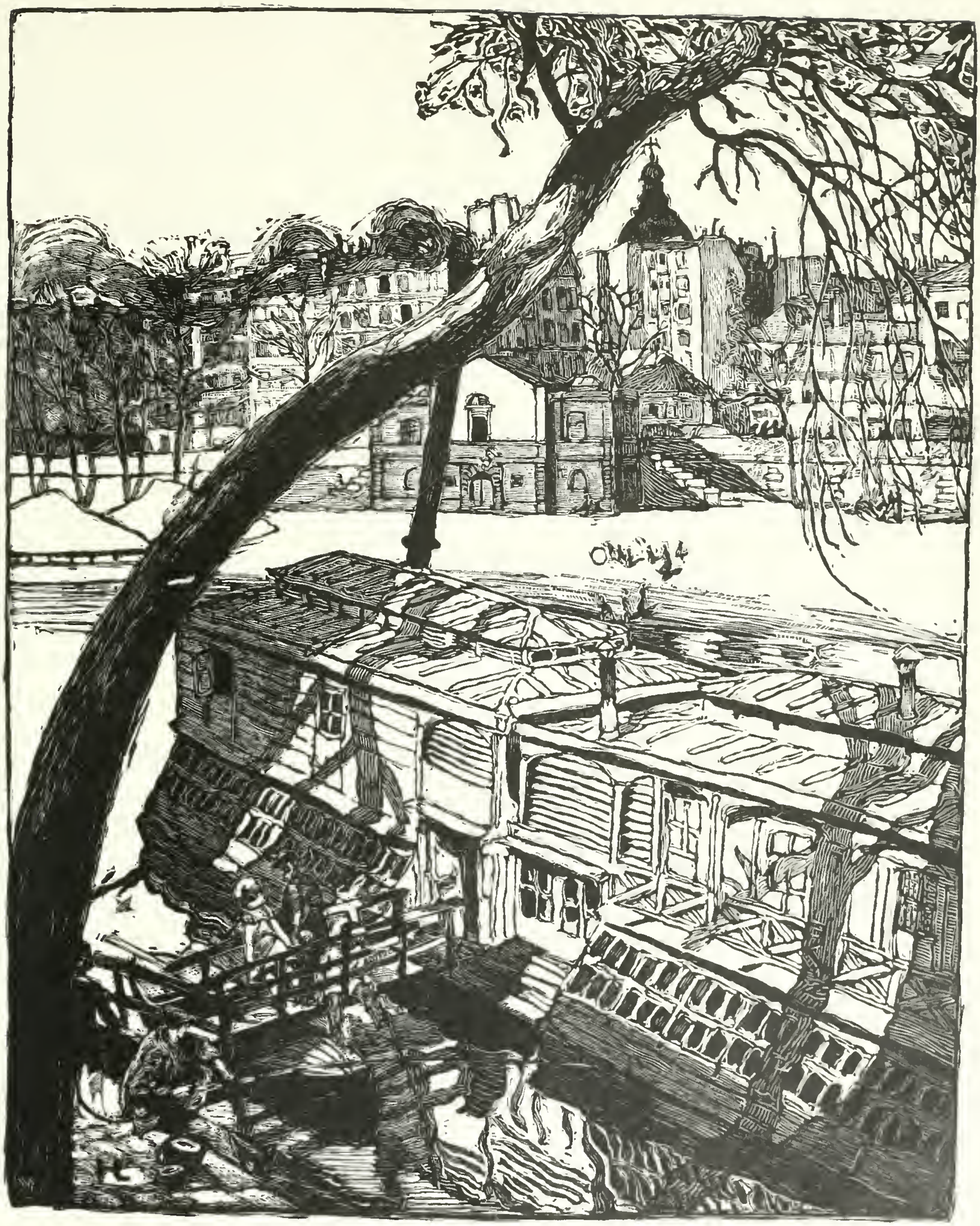
Pour ce qui est du graveur, il se contenta de traduire les maîtres les plus divers, de Rembrandt à Delacroix, de Frans Hals à Corot, de Watteau à Fromentin ; mais il le fit avec une fougue, une verve, une ampleur, que servait à merveille la technique de l'eau-forte la plus libre et la plus savoureuse et qui contrastent d'étrange façon avec la manière calme, patiente et réfléchie du maître buriniste dont on peut admirer l'œuvre dans la salle voisine. C'est un autre genre de plaisir qui attend ici le visiteur, et s'il a le goût de la couleur, on peut lui promettre les plus certaines satisfactions : qu'il regarde en particulier cette *Famille de Rubens*, avec laquelle Le Couteux, né au Mans en 1847 et élève de Gaucherel, obtint la médaille d'honneur au Salon de 1899 ; qu'il savoure les noirs profonds de l'*Herbage* d'après Van Marcke ou du cheval écumant du *Général Prim* d'après Regnault, les gris d'une belle tête fruste de *Fileuse* d'après Millet, les blancs de cette lande aride où l'*Agar* de Cazin se lamente ; et qu'il détaille encore ce groupe tumultueux et frémissant, rempli de lumière et de vie, qu'est *l'Age de pierre* d'après F. Cormon, il se convaincra vite que Le Couteux, malgré des négligences et des inégalités, n'en était pas moins un graveur de grand mérite et que son œuvre, relativement peu nombreux, abonde en morceaux de premier ordre. La médaille d'honneur, dans la section de gravure, se trompe rarement d'adresse.

En voici un nouvel exemple, cette année, où elle échoit à l'un de nos



HERBERT LESPINASSE — QUAI D'ANJOU

Gravure originale sur bois



meilleurs artistes du burin, qui a maintes fois fait ses preuves de maîtrise, — et ici-même, à plusieurs reprises, — depuis son prix de Rome de 1892 : M. Dezarrois, élève d'Henriquel-Dupont lui aussi, et auteur d'une importante reproduction de *la Vierge aux donateurs*, d'après Memline, — un morceau savant et consciencieux, très réussi, quoiqu'un peu froid. Memline a eu plus de chance avec M. Dezarrois que l'auteur du *Retable de Beaune* avec M. Jules Jacquet, que Gérard David avec M. Boutelié, et que Botticelli avec M. Sulpis.

Le rival le plus menaçant de M. Dezarrois, lors du vote de la médaille d'honneur, fut sans contredit M. Ch. Coppier. M. Coppier est un artiste extrêmement intéressant, qui semble se renouveler à chaque Salon : il s'est essayé dans l'eau-forte originale et y a réussi du premier coup (on se rappellera *la Dame au manteau*, jadis publiée dans la *Revue* ; on a vu de lui des estampes en couleurs, par planches repérées, qui dénotent une connaissance approfondie des procédés ; enfin, il a produit des eaux-fortes en noir, d'après les maîtres les plus différents, dans lesquelles il affirmait toujours le dessein de subordonner sa manière à la manière du maître qu'il traduisait : à ce titre, son *Hendrikje Stoffels*, d'après Rembrandt, et son *Élisabeth d'Autriche*, d'après Clouet, du présent Salon, sont tout à fait significatives ; soit dit en passant, la première pourra servir de modèle à M. Ed. Léon, qui a lourdement empâté *les Pèlerins d'Emmaüs*.

Aussi bien, on n'a ici que l'embarras du choix, parmi les excellents interprètes des maîtres anciens : M. A. Mayeur, avec *les Fileuses* de Velazquez, une des œuvres les plus complètes que cet artiste ait exposées depuis longtemps, et le double portrait de *Vittoria Colonna et du marquis de Pescara*, gravé pour la *Revue*, d'après Sebastiano del Piombo ; M. Serres, avec le *Velazquez par lui-même*, des Offices ; M. Mathey, avec *la Marquise Cattaneo*, de Van Dyck, dont il a fait une transcription si terne qu'on se demande, en vérité, s'il a vu le tableau avant son départ pour l'Amérique ; M. Ch. Mazelin, avec une *Pourvoyeuse* de Chardin, quelconque ; M. Laguillermie, avec une *Mme Récamier*, brillante et enveloppée à souhait ; M. Cheffer, avec une gracieuse *Lady Elisabeth Watson Taylor*, d'après Reynolds. Parmi les modernes : un grand Delacroix, *l'Entrée des Croisés à Constantinople*, par M. Lamotte ; encore, toujours des Meissonier, notamment par M. Carle Dupont ; un *Paysage d'hiver* de Farquharson, par

M. Focillon, d'un format hors de proportion avec l'intérêt de la peinture; un Ziem, *le Coup de canon*, par M. Brunet-Debaisnes; un Carrière, *l'Enfant au chien*, par M. Pénat; et, à la Société nationale, *le Pain bénit* de M. Dagnan-Bouveret, qui a dû changer un peu M. Decisy de ses sempiternelles gravures en couleurs d'après Rochegrosse.

MM. Delzers, Salles, C. Dupont, Payrau, d'autres encore, continuent leur série de portraits anglais, en couleurs, avec des chances inégales. Il y a aussi des traducteurs lithographes, au nombre desquels on distinguera MM. Bellenger, Lerendu, Goldammer-Dupont, Firmin Bouisset, et des traducteurs xylographes, à l'étonnante virtuosité, comme MM. Deloche, Van de Put, Dauvergne (bon morceau, d'après un fragment des *Buveurs* de Velazquez) et Henemann (trois vieilles femmes, d'après Menzel, spirituellement rendues).

Il faut au moins citer les graveurs d'illustrations. Ils n'ont pas tous la chance de graver leurs propres compositions, comme le fait le dessinateur-aquafortiste Ch. Jouas (*la Cathédrale*), et ils doivent s'estimer heureux quand ils rencontrent un dessinateur averti des nécessités de la gravure sur bois et servant l'interprète comme M. A. Leroux a servi M. Froment (*la Reine Pédauque*), et M. Minartz, M. Paillard (*Fleurs de Paris*) : ce ne doit pas être gai, quand on s'appelle L.-J. Muller, de n'avoir à travailler que d'après les élucubrations de M. Ray (*les Poèmes antiques*)! M. E. Dété a tiré en rouge et noir des bois d'après Ch. Jouas, qui s'accommodent moins bien de ces deux tons que les figures de Watteau, un peu durement traduites par Mlle Jeanne Dété; par contre, M. C. Beltrand a su conserver leur légèreté aux vignettes de Louis Morin; M. P. Colin a gravé, pour *les Travaux et les jours*, de singuliers petits bois d'une grâce fruste, qui laissent loin derrière eux les essais de burins originaux du même auteur; enfin, M. Minartz, aquafortiste, traduit M. Minartz, dessinateur de *Palaces et Sleepings*, de cette manière libre et audacieuse dont on a pu juger ici-même en janvier dernier.

Et voilà qu'il va falloir expédier en deux pages l'estampe originale!

Au Salon des Artistes français, elle occupe toujours les paliers et le balcon; bien rares sont les cadres qu'on admet dans les salles, auprès des sacro-saintes traductions. Il y aurait pourtant de quoi composer un

attrayant ensemble avec ce qu'on disperse et ce qu'on dissimule ici. Imaginez d'abord ce panneau de paysages à l'eau-forte : vues de Bruges, par Mme Armington ; de Montreuil-sur-Mer, par M. S. Homère ; et de Venise, par M. Hornby ; châteaux de la Loire, d'une sobre élégance, par M. G. Aid ; souvenirs de Rouen, par M. Hillekamp, et du vieux Paris, par MM. Pinet, Webster, hanté de Méryon, et L. Toussaint, dont les planches trop noires semblent porter le deuil de la ville qui s'en va ; cathédrales grandioses de MM. Allleck et Hedley Fitton, etc. *L'Hiver*, « cuisiné » par M. Fabre, et les bords de rivières à la pointe-sèche de M. C. Fonce, opposeraient la manière violente du premier au charme plus réfléchi du second. Les portraits gravés par Mme Jouvet-Magron et lithographiés par MM. Belleroche, Neumont et Alleaume, feraient oublier celui du *Président Roosevelt*, aussi malchanceux avec M. H. Lefort que *le Président Fallières* avec M. Barbotin. Les petits nus spirituels des aquafortistes Géry-Bichard et Bussière formeraient le panneau des sujets de genre, avec *les Laveuses* de M. F. Jacque, *le Bon Samaritain* de M. Pénat, la scène familiale de M. Quidor, les bois en camaïeu de M. P.-E. Vibert et la lithographie de M. Trigoulet (*le Retour*). M. Leleu, enfin, représenterait la couleur. Ce serait charmant…

A la condition cependant qu'on n'entassât pas le tout dans un cabinet obscur, comme on l'a fait, cette année, pour la section de gravure de la Société nationale. Voilà des artistes qui jouent de malheur : ils se plaignaient d'être dans une cave sombre, on les met dans un grenier plus sombre encore, — aimable innovation ! Et comme ce réduit s'est trouvé trop exigu pour les recevoir tous, quelques-uns ont dû se contenter du pourtour de la rotonde sur l'avenue d'Antin : c'est tout dire. On trouve là M. Laboureur, graveur sur bois et aquafortiste, le boursier de voyage de l'année ; Mme Malo-Renault, illustrateur de *Quelques-unes* ; MM. Achener et Frelaut, avec leurs impressions provinciales ; M. Jacques Villon, et ses excellents portraits (*Miss Evelyn*) ; M. Ch. Cottet, dont je n'aime point les gravures en couleurs, d'un bariolage par trop vulgaire, mais dont les traductions en noir, exécutées en collaboration avec M. Ch. Coppier, sont autant de pages robustes et saisissantes (*le Repas d'adieu*, *les Feux de la Saint-Jean*, etc.). Voici, toujours sur le pourtour, des cadres imposants de MM. Chahine, Armington et Mac Laughlan, qui suffiraient à garnir une salle ; et voici d'exquises choses en couleurs : les paysages de Mme Marie

Gautier, les communiantes de M[lle] Alice Bally, les portraits de fillettes de M[lle] Mathilde de Cordoba, *l'Orgue* de M. L. Mélian, d'après M. Maurice Denis.

Maintenant, pénétrons dans le sanctuaire. Le nouveau sociétaire, M. J. Beurdeley, y triomphe avec ses eaux-fortes de Londres et de la province française, dont les lecteurs de la *Revue* pouvaient, tout récemment encore, apprécier les simples et fortes qualités. Il est flanqué des deux nouveaux associés : l'aquafortiste Bauer, hanté de l'architecture des *Mille et une nuits*, et le graveur sur bois H. Lespinasse, dont *le Quai d'Anjou*, lumineux et décoratif, est une réussite absolue[1]. J'ai déjà cité les bois de M. Laboureur (*la Toilette*), ceux de M. Paillard d'après T. Minartz, ceux de M. C. Beltrand et ceux de M. P. Colin ; il faut y joindre les portraits et les paysages en camaïeu de M. J. Beltrand (la tête du *Poussin* est à retenir, et *la Laveuse* aussi, tirée dans des tons noirs bleus d'une rare délicatesse), et encore les nus en camaïeu de M. Fr. Florian, que l'on rapprochera curieusement de ceux de M. Berton, à l'eau-forte.

Comme toujours, c'est le paysage qui forme le gros appoint. M. Synge parle de Venise, et M. Zeising, de Hambourg; M. Leheutre est à Troyes, dont il esquisse la cathédrale Saint-Étienne à fleur de cuivre; M. Le Meilleur, sur *le Port de Rouen*, se souvient de Brangwyn; M. Heyman, ouvrant une fenêtre au dernier étage d'une maison voisine de Saint-Julien-le-Pauvre, synthétise un quartier du vieux Paris; voilà pour les monuments. D'autres courent la campagne : MM. Dauchez, Marc Beltrand, Beaufrère; et M. Jeanniot lui-même néglige les derniers salons où l'on cause, comme un mondain qui villégiature. D'autres rêvent de *Paysages païens*, comme M. Gusman; moralisent à la façon de La Fontaine et d'Alphonse Legros, comme M. Bugnicourt dont *la Vieille au fagot* paraphrase *la Mort et le bûcheron*; d'autres portraiturent, comme M. F. Simon, ou tirent d'une simple note de voyage la matière d'une estampe, témoin M. Valère Bernard et ses *Gitanes*.

Tel est le Salon de gravure de 1909 : on n'y trouve ni L. Flameng, ni Bracquemond, ni Lepère, ni Besnard, ni Lhermitte, ni Chauvel, ni Lunois, ni Rivière, ni Louis Legrand, ni Patricot, pour ne parler que des Français, et le pis est qu'on s'aperçoit de leur absence.

ÉMILE DACIER

1. Voir la planche, p. 57.

LES ARCHITECTES DES DUCS DE BOURGOGNE



Le Chateau de Salmaise.

Les écrivains qui se sont occupés des arts à la cour des ducs de Bourgogne ont généralement négligé l'architecture, comme si cet art ne devait point compter, en regard des merveilles produites par les sculpteurs et les peintres. « La fastueuse maison de Bourgogne, disait Renan, n'a pas laissé dans l'architecture d'aussi grands souvenirs que dans la peinture et l'orfèvrerie. La Chartreuse de Champmol, près de Dijon, qui était le principal monument religieux construit par ordre des ducs de Bourgogne, n'existe plus; les trois ou quatre demeures que Philippe le Hardi possédait à Paris ne paraissent pas avoir été construites par lui[1]. » De son côté, M. de Laborde affirme : « Il ne se trouve pas, dans les registres des ducs de Bourgogne, la trace d'un seul édifice encore debout, dont le plan et l'exécution appartiennent en entier à ces princes. Des réfections, c'est-à-dire des reprises, des additions, des surhaussements, voilà à quoi se réduit le chapitre de la bâtisse[2] ». Et l'on peut dire que, depuis soixante années que ces lignes furent écrites, l'on ne s'est guère écarté de cette manière de voir[3].

1. Renan, *État des Beaux-Arts en France au XIVe siècle*, p. 188.
2. De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts....*, t. I, p. xxxv.
3. Il convient de signaler, toutefois, deux articles parus dans le *Bulletin monumental* : Marcel

Il est bien vrai qu'une sorte de fatalité paraît s'être acharnée jusqu'en ces derniers temps sur les monuments élevés par les ducs bourguignons de la maison de Valois : de ceux, très rares, qui n'ont point disparu, il ne reste que quelques bâtiments, des ruines, un nom. Mais cela ne veut pas dire que les ducs n'aient guère construit, ni qu'il soit impossible de se représenter leur œuvre. En vérité, l'architecture est restée, au duché de Bourgogne, ce qu'elle avait été dans les siècles passés, l'art par excellence, auquel les autres arts ne servaient que de complément. Les statues si vivantes et si expressives de Philippe le Hardi et de Marguerite de Flandre animaient le portail de l'église de la Chartreuse, de même que le Puits des Prophètes, avec ses personnages peints et dorés, corrigeait la sévérité du grand cloître, promenade et cimetière tout à la fois, et que les vives peintures de Beaumez égayaient quelque peu les humbles cellules des moines[1].

Dans cette monarchie bourguignonne, où le fonctionnarisme s'est développé à outrance, l'architecture a ses chefs officiels, tout comme la justice, l'armée, les finances, la sculpture et la peinture. Ce sont les « maîtres des œuvres de maçonnerie du duché de Bourgogne », que l'on rencontre déjà sous les Capétiens, mais qui, avec les Valois, prennent le caractère d'une véritable institution[2]. Leurs noms nous sont parvenus, avec quelques dates. Ils s'appellent Drouet de Dammartin, Jacques de Neuilly, Nicolas Bonnevainne, Jean Bourgeois, Philippe Mideau, Nicolas Petit, Jean de Mousterot. Leur traitement, inférieur à celui des sculpteurs et des peintres, est de trois gros par jour (5 fr. 04), quand il travaillent en ville, de quatre gros (6 fr. 72), s'ils se déplaçent avec un cheval[3] : mais ils

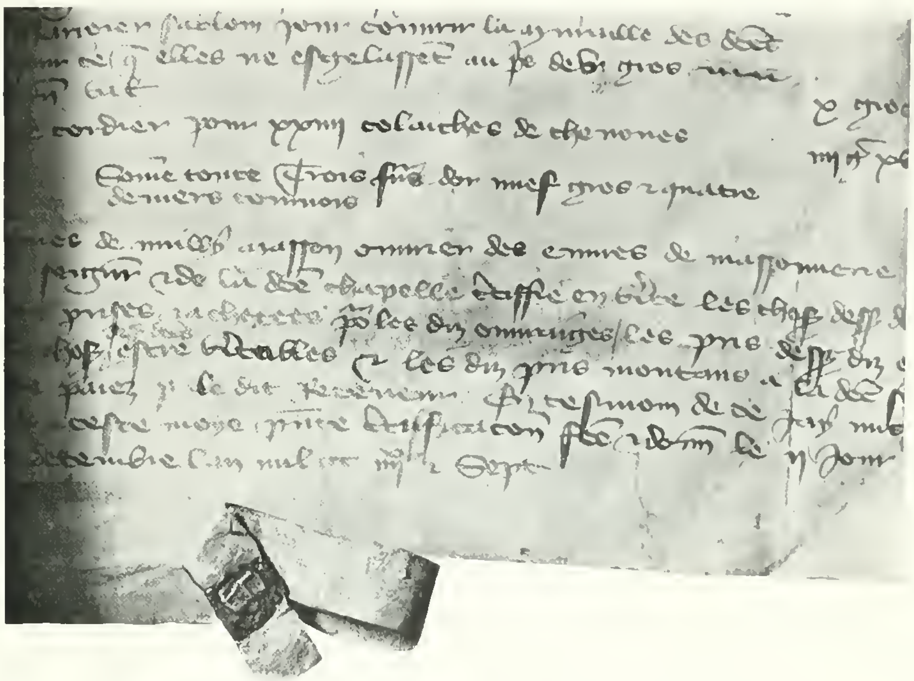
Canat, *Notice sur les maîtres des œuvres des ducs de Bourgogne* (1855) ; Noel Canat de Chizy, *Étude sur le service des travaux publics et spécialement sur la charge de maître des œuvres en Bourgogne sous les ducs de la race des Valois* (1898). On n'y trouve que des renseignements vagues sur la vie et l'œuvre des architectes bourguignons, mais leur fonction est définie avec beaucoup d'exactitude.

1. Voir dans la *Revue*, t. XX, p. 164-165, Kleinclausz, *les Peintres des ducs de Bourgogne*.

2. Nous ne nous occuperons ici que des maîtres d'œuvres du duché ; mais les Pays-Bas eurent aussi leur personnel d'architectes. Les noms de ces maîtres d'œuvres, accompagnés d'indications relatives à leurs travaux et de quelques dates, ont été donnés, en partie, par de Laborde (*op. cit.*, t. I, p. 523-539 ; t. II, p. 216), et Canat (*art. cit.*) Voir aussi : Prost, *Une nouvelle source de documents sur les artistes dijonnais du XVe siècle*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890 ; Monget, *La Chartreuse de Dijon*, 2 vol., 1898-1901 ; et, aux Archives départementales de la Côte-d'Or, B. 15, les *Nominations des maîtres de la maçonnerie, de l'imagerie des ducs de Bourgogne* ; B. 382, *Récépissés d'imagiers, de maîtres maçons*, etc.

3. Les gages des peintres et des sculpteurs étaient de huit gros (13 fr. 44) pour eux et leur valet.

reçoivent, outre leur salaire, des robes, des fourrures, des gants, d'importantes gratifications, et quelquefois aussi des témoignages touchants de la sollicitude princière. Ils ont un « contrat de retenue » en bonne forme, à l'instar des sculpteurs et des peintres, et prêtent serment comme eux entre les mains des officiers de la Chambre des comptes, « après que déeemment



« Certifficacion » avec sceau, de Jacques de Neuilly,
architecte du duc de Bourgogne.
Archives départementales de la Côte-d'Or.

et par gens notables ceux-ci ont été acertenés de la souffisance et connaissance qu'ils ont ès ouvrages de maçonnerie ». Ils passent marché avec les fournisseurs, paient les ouvriers, « certifient » en toute loyauté que les travaux exécutés sous leur conduite ont été bien faits, authentiquent les pièces avec leur sceau. Ils font « les traiz des edifiices », surveillent directement les maçons et tailleurs de pierre, et sont secondés dans leur lourde tâche par d'autres maitres, dont les titres nous sont également connus : « maitres des œuvres de charpenterie » (Belin d'Anchenoncourt,

Hugue d'Aunay, Pierre de Chassigny, Damoingeot Gauthier, Étienne le Tascheret, Gauthier Menestrier, Jean de Dombelles); « maîtres charpentiers des menues œuvres », c'est-à-dire maîtres-menuisiers (Thomas de Sombresse, Jean Baudet, Jean de Liége); « maîtres-tuiliers » (Jean de Girone); « maîtres verriers » (Jean de Thioys, Robert de Cambrai, Jean Rossignol)[1].

Bien que manifestement la besogne des maîtres-charpentiers soit moins relevée que celle des maîtres-maçons, ils ont les mêmes gages et sont associés à la plupart de leurs entreprises[2].

Mais il ne suffit pas de construire : il convient de veiller à la conservation des châteaux épars à la surface du pays, où les ducs, obligés par politique à la vie nomade, ont séjourné plus souvent qu'on ne saurait le croire[3]. Telle est l'origine d'un autre fonctionnaire, choisi dans le personnel des finances, le « visiteur ». Malgré le mauvais état des chemins et les dangers auxquels un officier royal est fatalement exposé en ce temps de guerre et d'écorcherie, le visiteur parcourt sans cesse le duché, à cheval, escorté de quelque maître d'œuvres, charpentier ou maçon, pour se rendre compte des réparations à faire et évaluer les dépenses à engager sur le fonds spécial d'entretien « des châteaux, maisons, granges, fours, moulins, ponts, bateaux, appartenant aux ducs ». Trois de ces visiteurs nous sont connus : Oudart Douay, « maître des comptes commis sur le fait des œuvres des châteaux, maisons et édifices du duché de Bourgogne », sous Philippe le Hardi; Nicolas Vaillant, chargé des mêmes fonctions de 1407 à 1411, sous Jean sans Peur; Jean de Saulx, « conseiller et visiteur

1. On a parlé aussi de « lieutenants des maîtres des œuvres », qui auraient été institués dans certaines localités, et d' « ouvriers des œuvres », parmi lesquels les maîtres des œuvres se seraient recrutés (Noël Canat, *Étude sur le service des travaux publics en Bourgogne*, p. 261, 344-345). Les textes sont trop rares et trop vagues pour justifier ces assertions.

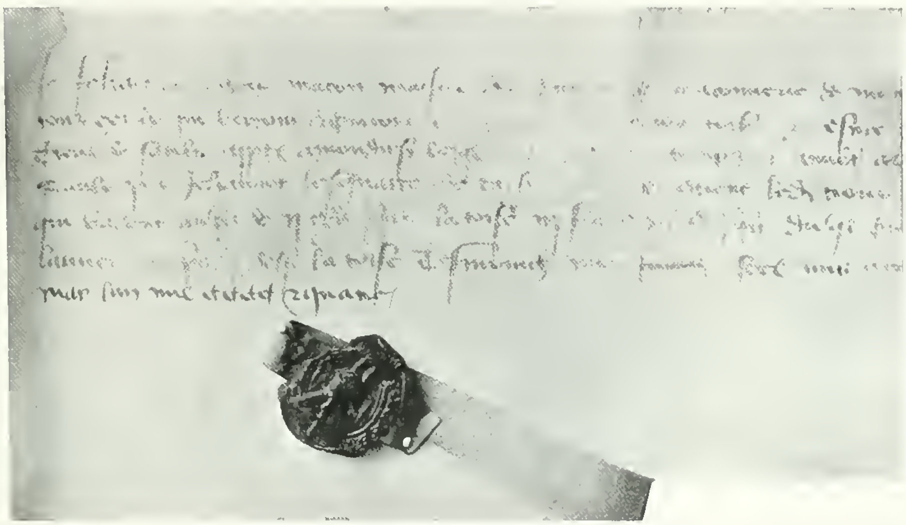
2. TABLEAU CHRONOLOGIQUE DES MAÎTRES DES ŒUVRES DE MAÇONNERIE ET DE CHARPENTERIE DES DUCS DE BOURGOGNE.

Maîtres des œuvres de maçonnerie.		*Maîtres des œuvres de charpenterie.*	
1367 à déc. 1376.	Jacques de Neuilly.	1372-1395.	Belin d'Anchenoncourt.
Déc. 1376 à mars 1378.	Nicolas Bonnevainne.	1395-1406.	Hugue d'Aunay.
Mars 1378 à avril 1398.	Jacques de Neuilly.	1406-1434.	Perrenot de Chassigny.
7 avril 1398 à mai 1414.	Jean Bourgeois.	1434-1438.	Damoingeot Gauthier.
Juin 1414 à août 1439.	Philippe Mideau.	1438-1454.	Étienne le Tascheret.
18 août 1439 à 1453. . . .	Nicolas Petit.	1454-1456.	Gauthier Menestrier.
1453 à 1475. . . .	Jean de Mousterot.	1456.	Jean de Dombelles.

3. Voir Ernest Petit, *Itinéraires de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur*, dans la *Collection des documents inédits*, 1888.

des ouvrages faits et à faire ès maisons et forteresses de Mgr. le duc de Bourgogne », sous Philippe le Bon. Ce dernier n'a pas la vocation du martyre. En 1439, il se fait remplacer par Guillaume Chaumonnot de Châtillon, juré des ouvrages de maçonnerie, « pour ce qu'il ne peut aller les visiter lui-même, attendu les périls qui présentement sont sur le pays »[1].

Parmi ces maîtres-maçons, au demeurant véritables architectes, engagés



« Certifficacion » avec sceau, de Jean Bourgeois, architecte du duc de Bourgogne.
Archives départementales de la Côte-d'Or.

par les ducs de Bourgogne, le plus célèbre est Drouet de Dammartin, élève de Raymond du Temple et son collaborateur dans les travaux du Louvre, employé plusieurs années au service du duc de Berry. Il fut retenu à Paris, le 20 février 1383, par Philippe le Hardi, comme « maître général de ses œuvres de maçonnerie pour tous ses pays », aux gages de six gros par jour. Mais le duc n'avait fait appel qu'exceptionnellement à ses services, pour dresser les plans de la Chartreuse de Champmol, et, dès le début de l'année 1386, Drouet de Dammartin avait quitté Dijon[2]. Deux

1. Allusion aux Écorcheurs qui, depuis le traité d'Arras de 1435, couraient le duché.
2. Sur Drouet de Dammartin, voir notamment : de Champeaux, *les Travaux d'art du duc de Berry*, p. 75-93.

autres maîtres-maçons, dont on rencontre la main dans presque tous les grands ouvrages de l'époque, Jacques de Neuilly et Philippe Mideau, donnent, bien mieux que Drouet de Dammartin, une idée juste des architectes de la cour de Bourgogne.

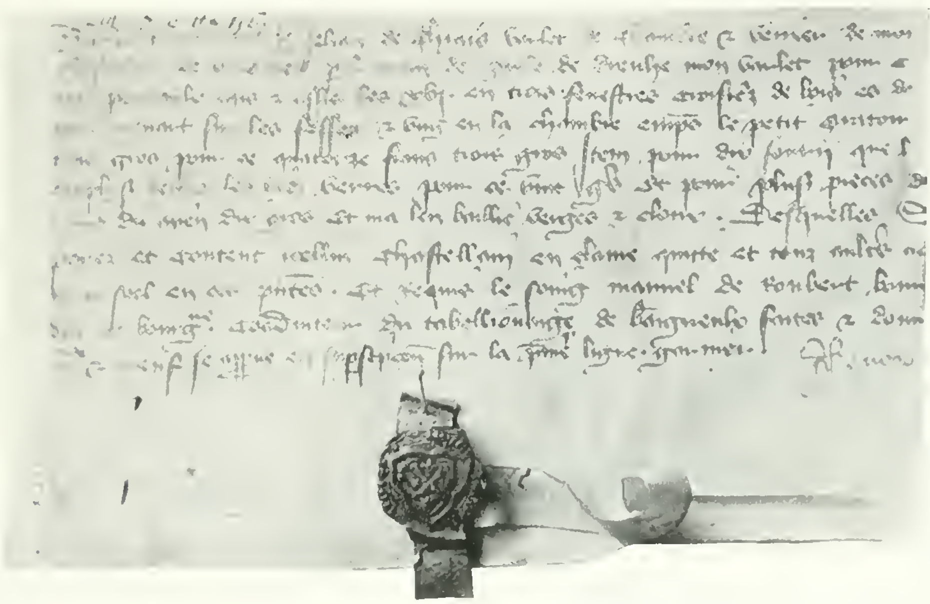
Maître Jacques, ou maître Jacques le Maçon, comme on le nommait encore, s'appelait en réalité Jacques Belin, et il était originaire de Neuilly-l'Évêque, dans le département actuel de la Haute-Marne. Il semble qu'il ait travaillé d'abord au diocèse de Langres, peut-être à la construction de la jolie église de Celsoy. Nommé « maître des œuvres de maçonnerie du duc de Bourgogne » Philippe le Hardi « au bailliage du Dijonnais » en 1367, il fut momentanément « osté » de son emploi en 1376 et remplacé par Nicolas Bonnevainne de Paris; mais il recouvra la faveur de Philippe, deux ans après (17 mars 1378), devint son « maître des œuvres de maçonnerie en ses duchié et comté de Bourgogne », et garda ces fonctions jusqu'à sa mort, survenue en 1398. On a cru reconnaître en Jacques de Neuilly un excellent homme, parce que, le 7 mars 1389, il fit don à sa belle-mère de 26 francs d'or « pour ses bons et agréables services, curialités (civilités) et amours ». Cette générosité prouve du moins qu'il avait une certaine aisance.

Le contrat de retenue passé entre le duc et lui rappelle tout à fait les accords conclus par les ducs de Bourgogne avec leurs sculpteurs ou leurs peintres :

« A maistre Jacques de Nulley-Levesque, lequel Mons^{gr} a retenu maistre maçon de ses ouvraiges de maçonnerie au baillaige du Dijonnais, pour veoir, visiter et soustenir en estat de son métier les maisons, chasteaux et autres edifiices de Mons^{gr} au dit baillaige, et aussi au duché si nécessaire est, et il y promet bonnement vacquer, aux gaiges et à la manière qui s'ensuivent : c'est assavoir que toutesfois qu'il chevauchera hors de la ville de Dijon pour visiter lesdiz ouvraiges, il aura pour les despens de luy et de son chevaul, quatre gros par jour, et quand il ouvrera de sa main de son dit mestier ès ouvraiges et besougnes, il aura trois gros par jour, et avec ce, une robe de deux garnements et une penne, une robe avec garniture de deux étoffes et une fourrure pour la doubler, chascun an, si comme il appert par ses lettres de retenue données le 17 de mars 1378 » [1].

1. Archives départementales de la Côte-d'Or, B. 4425, f° 22. Cf. le contrat de retenue de Jean de Beaumez, dans la *Revue*, t. XX, p. 162.

Le traitement ordinaire de Jacques de Neuilly n'est donc que de cinq francs par jour, mais les robes et fourrures constituent pour lui un bénéfice appréciable. En outre, il reçoit presque chaque année d'importantes gratifications, 70 francs en 1385, 100 francs en 1388, 50 francs en 1389. Il a un hôtel, sans doute aux frais du duc, l' « hôtel Jacquinot de Neuilly », une grange en la rue du cloître Saint-Bénigne (rue Saint-Philibert), « pour déposer et faire tailler ses pierres » ; quand il voyage, son salaire journalier



« Certifficacion » avec sceau du maître verrier ducal, Jean de Thioys.

Archives départementales de la Côte-d'Or.

s'élève, selon l'usage, à près de sept francs. Étant tombé malade en 1398, il reçoit du duc un secours, et, après sa mort, celui-ci donne encore de l'argent « pour le mettre en sépulture ». Son sceau, en cire rouge, de 0m021 de diamètre, conservé sur deux actes de « certifficacion », représente un écu chargé d'un marteau, avec cette légende : + S Iaco le maso[1].

Après Jacques de Neuilly, Jean Bourgeois fut, pendant seize ans (7 avril 1398-mai 1414), maître des œuvres de maçonnerie, aux mêmes

1. Archives départementales de la Côte d'Or, B. 382 et 4430 bis. — Le texte de ces deux actes a été transcrit par Monget, *la Chartreuse de Dijon*, t. I, pièces justificatives, n° 5.

conditions que son prédécesseur, et l'on possède aussi l'empreinte de son sceau, en cire rouge, de $0^{m}023$ de diamètre, figurant un écu penché surmonté d'un haume et portant un compas, avec la légende : S. Jehan Bourgeois[1]. Mais Philippe Mideau est le véritable successeur de Jacques de Neuilly, l'architecte du règne de Philippe le Bon, comme celui-ci fut l'architecte du règne de Philippe le Hardi.

Nommé par Jean sans Peur maître des œuvres de maçonnerie pour les Deux Bourgognes au mois de juin 1414, maintenu dans son emploi par lettres du 2 avril 1419, investi même, pendant quelque temps, des fonctions de maître des œuvres de charpenterie au comté de Bourgogne, il donne, en collaboration avec Pierre de Chassigny, le plan de deux grandes salles construites à Dôle, « une grant et notable, pour y loger le Parlement, et une très bonne et belle pour le Conseil ducal » ; à plusieurs reprises, il accompagne le visiteur Jean de Saulx dans ses tournées. Mais, soit qu'il ait été moins économe que Jacques de Neuilly, soit que les anciens gages des maîtres-maçons n'aient plus été suffisants pour l'époque, Philippe Mideau se trouve bientôt dans la gêne, si bien qu'en 1431 et 1432, il adresse à la mairie de Dijon une requête à l'effet d'obtenir une modération d'impôts. Il s'y dépeint « povre homme qui n'a ni maison ni buron (masure), ni revenus quelconques », et « ne mainne marchandise quelconque dont il puisse avoir sa povre vie, senon à son mestier, qui ly est de très petit proufflit », mais se trouve « tous les jours occupé par les besoignes et affaires de la ville, et encore fera de bon cuer toutesfois qu'il plaira et que besoing sera[2] ».

La Chambre de ville émue lui accorde une réduction d'un franc sur trois (8 avril 1432), et Philippe le Bon porte, le 16 septembre 1461, les gages des maîtres des œuvres de maçonnerie et de charpenterie à quinze livres de pension annuelle (478 francs) et six gros par jour (10 fr. 80), au lieu de quatre, « pour leurs déplacements hors de la ville et banlieue de Dijon »[3]. Mais Philippe Mideau est mort depuis le mois d'août 1439, et c'est Jean de

1. Archives départementales de la Côte-d'Or, B. 382. — Les maîtres charpentiers ont aussi leurs sceaux. Celui de Belin d'Anchenoncourt figure un lion assis; celui de Perrenot de Chassigny, un lion tourné à droite, la patte en l'air (voir ces sceaux reproduits dans Marcel Canat, *Notice sur les maîtres des œuvres des ducs de Bourgogne*, p. 28-31).

2. Prost, *Une nouvelle série de documents sur les artistes dijonnais du XVe siècle*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, p. 349

3. Archives départementales de la Côte-d'Or, B. 16, f. 131 r°.



Jean sans Peur dans la tour de l'hôtel d'Artois.

Miniature du ms. fr. 23279 de la Bibliothèque nationale f° 119.

Mousterot, le dernier en date des grands maîtres-maçons de la cour de Bourgogne, qui bénéficie de l'aubaine, avec son contemporain, le maître-charpentier Jean de Dombelles.

Les maîtres d'œuvres travaillaient beaucoup; mais, comme les sculpteurs et les peintres, c'était souvent à des ouvrages éphémères. Dans le décor perpétuellement changeant qui constituait le fond des réjouissances bourguignonnes, les constructions en bois, élevées et décorées par de vrais artistes, tenaient une grande place. Les exemples sont rares pour le duché, mais ils abondent pour les Flandres. Aux noces d'Antoine Monsieur, qui eurent lieu à Arras, au mois d'avril 1402, on bâtit une grande salle de bois, dont le pavement fut confié à Jean le Voleur, le meilleur ouvrier de cette époque dans l'art de faire des carreaux peints et émaillés. Lors du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York, qui se fit à Bruges, au mois de mars 1467, non seulement les chambres de l'hôtel ducal, les offices, les cuisines, les caves, furent réparées, repeintes, agrandies, tapissées de « neuf », mais la place devant l'hôtel fut « déblayée de plusieurs terres et immondices qui y étaient, pour y asseoir une grande salle de bois, faite à Brouxelles et amenée par eau au dit Bruges », et cette salle, qui ne mesurait pas moins de 140 pieds de long sur 70 de large et 72 de haut, avait été exécutée par les charpentiers de l'Écluse, les plus réputés des Pays-Bas, sous la direction de deux maîtres flamands, comme leur nom l'indique, Michel Gœtzghebem et Anthoine Gossin, assistés de nombreux peintres, tailleurs d'images et verriers [1].

Les constructions de cette espèce disparaissaient naturellement, avec l'objet même de leur création : elles prouvent, du moins, que les bâtiments

1. Voir le *Compte des ouvrages et aussi des entremets et paintures faites à Bruges, aux nopces de Mgr le duc Charles, en l'annee commençant en mars, anno* LXVII (1467), dans de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 293-382. — Lefebvre de Saint-Rémy raconte, en ces termes, comment Jean sans Peur, ayant décidé de se loger, pour chasser, « dedans la forêt d'Argilly, qui est grande et lee », s'y fit improviser une demeure : « Si fist tendre et ordonner les tentes et pavillons au milieu de ladite forêt... Et y avait, dedans les dites tentes, la salle, la chapelle, chambres à parer et a coucher, et tout l'etat du duc, de la duchesse, autant que fussent loges en l'une de leurs bonnes villes. Et demeurerent dedans icelle forêt, ainsi logés, plus de un mois en ebattemens et en déduis » (*Memoires de Lefebvre de Saint-Remy*, ed. Morand, t. I, p. 202).

de charpente étaient d'un fréquent usage à la cour de Bourgogne, et c'est pourquoi, sans doute, les maîtres des œuvres de charpenterie, presque inséparables dans les comptes des maîtres des œuvres de maçonnerie, sont traités de la même façon. Mais, si les ducs bâtissaient en bois, ils bâtissaient également en pierre. Ils tenaient de leurs prédécesseurs, ducs de Bourgogne, comtes de Flandre, de Bourgogne ou d'Artois, d'innombrables châteaux, dont l'entretien, joint à celui des chaussées, des fortifications et des ponts, suffisait pour absorber, en partie, l'activité de leurs architectes : tels, dans le duché, les châteaux de Villaines, Salmaise, Montbard, Lantenay, Aignay, Châtillon, Saulx, Talant, Villers-le-Duc, Duesme, Maisey, Salives, Argilly, Juilly, Montréal, Germolles. C'est ainsi que Jacques de Neuilly est occupé, pendant des semaines, « aux ouvrages de Monseigneur, hors de la ville de Dijon, tant à Semur, à Montbard, à Villaines, à Pontailler, à Rouvres, à Argilly, à Lantenay, comme en plusieurs autres lieux », ou bien part, en compagnie de Belin d'Anchenoncourt, visiter « les châteaux et forteresses de Mgr. », au comté de Bourgogne. Or, il ne faut pas se méprendre sur la nature des travaux ainsi accomplis. Sous couleur de restauration, ce sont souvent de véritables reconstructions, ainsi qu'en témoignent les fragments de murailles et les comptes échappés à l'action destructive des siècles.

Assurément, « les trois ou quatre demeures que Philippe le Hardi possédait à Paris », les hôtels de Flandre, d'Artois, de Bourgogne, « ne furent pas construites par lui », comme dit Renan ; mais Sauval rapporte, dans ses *Antiquités de Paris*, que Philippe, étant devenu propriétaire de l'hôtel d'Artois par son mariage avec Marguerite de Flandre, « le porta au delà des murs de la ville, jusqu'à la rue Pavée et à celle du Port-Lion, parce que ces murs ne servaient de rien, depuis qu'on en avait commencé d'autres » ; puis il apprécie en ces termes les travaux exécutés par Jean sans Peur et Marguerite de Bavière, qui avaient fait de l'hôtel d'Artois un de leurs séjours favoris : « Le duc et sa femme l'accrurent d'un grand corps d'hôtel, qui subsiste encore en partie, et qui est couronné de grands frontons gothiques de pierre rehaussés de leurs armes ; et, de plus, l'accompagnèrent d'un petit pavillon que Monstrelet et les registres de la Chambre des comptes nomment dongeon, avec une chambre toute de pierre de taille, que Jean sans Peur, l'assassin du duc d'Orléans, fit bâtir

tout exprès pour sa sûreté, la plus forte qu'il pût, et terminée de machicoulis, où toutes les nuits il couchait[1] ».

Dans le duché, les châteaux de Villaines, de Salmaise, de Montbard, d'Argilly et de Germolles, celui-ci propriété de la duchesse Marguerite de Flandre, furent arrangés de la même manière. Le château de Salmaise avait plusieurs tours, en dehors du donjon. En 1415, on élève un étage « pour placer l'engin du château, attendu l'exhaussement des murs qui rendent ledit engin inutile » ; on « taille les mâchicoulis et fait des corbeaux tout alentour de la tour Bourse de Baréal » ; en 1429, Philippe



RUINES DU CHATEAU DE VILLAINES.

Mideau met au pignon des pierres à crochets ; en 1430, il répare la grande salle, ainsi que la tour Dame-Laurence et le donjon ; en 1437, les fenêtres reçoivent des verrières aux armes de Bourgogne[2]. Argilly et Germolles sont transformés, avec le concours du grand sculpteur Claus Sluter et du grand peintre Jean de Beaumez. Sluter exécute une image de la Vierge pour la porte d'entrée du château de Germolles, les statues de Philippe le Hardi et de Marguerite de Flandre pour la grande salle. Deux équipes

1. Sauval, *Histoire et recherche des antiquités de la Ville de Paris*, t. II, p. 64-65. — Sur les anciens hôtels des ducs de Bourgogne à Paris, voir Sauval, *op. cit.*; Leroux de Lincy, *Paris et ses historiens aux XIVe et XVe siècles*, p. 179, 195, 196; Courtépée, *Description du duché de Bourgogne*, t. I, p. 209-210.

2. *Salmaise*, dans *Promenades neuchateloises en France*, 1907.

de peintres, de cinq à dix hommes chacune, dirigées par Beaumez, et en son absence, par son meilleur ouvrier, Arnoul Picornet, travaillent, de 1385 à 1391, à couvrir de peintures les principales pièces de ce château, la « chambre du poelle » et l'oratoire de la duchesse à Argilly. Picornet « peint d'or et d'azur » et « orfroise » les douze apôtres de la chapelle d'Argilly, tandis que le célèbre fondeur Colart Joseph place autour de l'autel quatre anges ciselés ; puis 180 brebis sont mises aux limandes de la grande salle du château de Germolles, 300 P et M blanches encadrés de roses et de chardons sur les murs. L'exécution de cette peinture vive et gaie justifie le mandement par lequel Philippe le Hardi enjoint à Beaumez « de continuellement entendre et vacquer èsdits ouvrages de peinture audit chastel, lesquels ouvrages mondit seigneur désire fort être parfais pour le plaisir qu'il y a[1] ».



Voute de l'escalier de la Tour de l'hôtel d'Artois.

Les châteaux de Germolles et d'Argilly ont disparu, mais il subsiste de précieux restes des châteaux de Villaines, de Salmaise, de Montbard, et, à Paris, le donjon de l'hôtel d'Artois, communément désigné aujourd'hui sous le nom de tour de Jean sans Peur. Et ces morceaux

1. Archives departementales de la Côte-d'Or, B. 1465, fol. 95.

témoignent déjà de la manière excellente dont les ducs de Bourgogne entendaient la construction. Une tour carrée, d'un bel appareil, et recouverte encore de sa toiture, domine la vallée de l'Oze, du haut de la colline de Salmaise[1]. La tour de Jean sans Peur, rectangulaire, à trois étages, surmontée d'une puissante terrasse avec créneaux et mâchicoulis, présente une organisation défensive de premier ordre, dont la rudesse est heureusement corrigée par d'élégantes fenêtres cruciformes, des filets en saillie, des accolades, de petits personnages tenant des écus aux armes de Bourgogne. Deux chambres ont conservé leurs garde-robes, et, en ar-



TOUR DE L'HÔTEL D'ARTOIS, A PARIS,
DITE TOUR DE JEAN SANS PEUR.

1. Sur Germolles et Argilly, voir Courtépee, t. II, p. 373; t. III, p. 387. On trouvera une vue d'Argilly, prise en 1611, à la Bibliothèque nationale (Estampes, Ub 9), et une vue de Villaines en 1833 dans Petit, *Histoires des ducs de Bourgogne*, t. VI, p. 113.

rière, leurs latrines[1]. L'escalier à vis, emboîté dans une cage, rappelle par sa décoration l'œuvre de Jean de Saint-Romain à la grande vis du Louvre. « Les nervures de la voûte ont été sculptées en tiges d'arbustes étendant leurs feuilles sur les quartiers de la voûte qui étaient peints en bleu de ciel ; les tiges sortent d'une caisse ronde, cerclée comme celles dans lesquelles on plante encore les arbustes d'orangerie ; la caisse repose sur un chapiteau ; le pilier avait un parapet, dont la claire-voie simulait aussi des branchages entrelacés[2]. »

L'art des maîtres d'œuvres bourguignons a donc consisté surtout à restaurer, agrandir, embellir les anciens châteaux des ducs de Bourgogne, ou bien à élever pour les grandes fêtes de vastes maisons de bois, bâties à la hâte, enlevées de même ; mais il est des monuments, dont nous pouvons affirmer avec certitude qu'ils sont l'œuvre exclusive des ducs de la maison de Valois, et d'après lesquels nous pouvons juger plus complétement aussi de l'intérêt qu'ils portaient à l'architecture. Sans sortir de la capitale du duché, la Chartreuse de Champmol, si bien connue aujourd'hui, offre un modèle accompli de l'architecture religieuse officielle en Bourgogne à la fin du xive siècle et dans les premières années du xve [3]. Le Palais ducal de Dijon offre, de son côté, un type aussi original, aussi complet, aussi caractéristique que possible de l'architecture civile, et les registres de la Chambre des comptes prouvent que le plan et l'exécution de ce grand édifice, qui subsiste encore en partie, appartiennent tout entiers aux ducs de Bourgogne. Certes, aucun, parmi ces derniers, ne peut être comparé au « vray architecteur » Charles V, ni à Jean de Berry, « le plus grand bâtisseur de la maison de Valois », qui aurait construit dix-sept châteaux ou hôtels[4]. Ils n'en occupent pas moins une place honorable dans l'histoire de l'architecture de leur temps.

A. KLEINCLAUSZ

1. Enlart, *Manuel d'archéologie*, t. II, p. 80.
2. Enlart, *op. cit.*, t. II, p. 109.
3. V. Monget, *La Chartreuse de Dijon*, pour l'étude détaillée de ce monument, que j'ai sommairement décrit dans *Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XVe siècle* (Collection des maîtres de l'art, p. 30-36).
4. De Champeaux, *Les Travaux d'art du duc de Berry*, p. 4.

NOTES ET DOCUMENTS

L'ORIGINE DES DU MONSTIER

On n'a pas oublié les précieux articles de la *Revue* où, pour la première fois, M. Jules Guiffrey est venu nous apporter quelque lumière dans la généalogie si complexe des Du Monstier; des documents inédits de premier ordre ont servi de base à une démonstration logique et rigoureuse. Sachant que, lors du mariage de son fils Daniel, en 1602, Cosme Du Monstier n'habitait plus Paris, mais Rouen; ayant trouvé, d'autre part, un autre Cosme Du Monstier, maître de la monnaie de Rouen en 1545, mon éminent confrère a songé qu'il y avait peut-être là, surtout dans une homonymie complète, autre chose qu'un cas fortuit, et il a posé la question, sans la résoudre : les Du Monstier seraient-ils donc originaires de Normandie [1] ?

Le livre plus récent de M. E. Moreau-Nélaton [2] apporte quelques clartés nouvelles sur les œuvres de ces artistes, et spécialement d'Étienne Du Monstier, peintre de la reine Catherine de Médicis; mais il demeure muet sur l'origine de la famille, que de Laborde a esquissée à peine, que Jal n'a point soupçonnée.

Il y a aujourd'hui quelque certitude à ce sujet. Grâce à une série de documents mis au jour, peu de temps avant sa mort, par M. Ch. de Beaurepaire, vice-président de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure [3], qui, d'ailleurs, n'a point eu connaissance des recherches de M. Jules Guiffrey, — ce qui l'a induit à forger des hypothèses invraisemblables, — on peut dégager des données nouvelles, précises et parfois définitives, et faire connaître plusieurs artistes inconnus dans la dynastie des Du Monstier.

Rappelons d'abord quels sont les principaux membres connus de la famille :

1. *Revue*, t. XVIII (1905), p. 142.
2. *Les frères Du Monstier*. Paris, Émile Levy, 1908.
3. *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1908, p. 227-233.

d'abord Geoffroy, grand-père, et Cosme, père de Daniel, Daniel lui-même, tous trois au service des rois de France : — Geoffroy est qualifié par Mariette de miniaturiste, en même temps on sait qu'il fut peintre-décorateur au château de Fontainebleau : — puis deux frères, Étienne l'aîné et Pierre, connus par des dessins où il sont représentés ensemble, qui sont admis comme frères aînés de Cosme, donc fils tous deux de Geoffroy. Étienne, mort en 1603, fut enterré à Saint-Jean-en-Grève, à Paris ; il eut un fils, nommé Pierre, né en 1585, qui se livra aussi à l'étude de la peinture. Et, comme il arrive toujours dans les nombreuses familles d'artistes, où plusieurs membres portent le même prénom, des confusions surviennent, inévitables. On va voir que les prénoms de Cosme et d'Étienne étaient portés par d'autres Du Monstier, dès les premières années du XVIe siècle.

Dès 1520, en effet, un orfèvre rouennais, Cosme Du Monstier, reçoit de la fabrique de la cathédrale 79 sous 9 deniers pour avoir, dans le cours d'une année, réparé les vases d'argent ; et, en 1530, il touche encore 50 livres pour un travail analogue, mais plus considérable. Entre temps, il est payé (1524) sept livres pour façon et dorure de l'épistolier de la cathédrale, et son nom figure (1525) parmi ceux des échevins de la confrérie Saint-Pierre et Saint-Paul, établie dans la même église. Par les comptes de l'année 1530-1531, on peut établir qu'il perdit alors sa femme : le service funèbre de celle-ci et sa sépulture y sont mentionnés. Cosme survécut à sa femme plus de vingt ans, car son propre service fut payé en 1552 par la confrérie à laquelle il n'avait cessé d'appartenir. D'autres pièces d'archives nous apprennent qu'il possédait des biens dans une commune assez voisine de Rouen, Saint-Étienne-du-Rouvray[1], certainement à titre héréditaire. En avril 1528 habitent, en effet, dans cette paroisse Michault Du Monstier, laboureur, et Jean son frère ; le 31 mai suivant, l'orfèvre Cosme échange avec Thomas Du Monstier une partie d'un jardin sis au même lieu, sans que nous sachions la parenté exacte qui lie ces différentes personnes. Un peu plus tard (avril 1533), le même Cosme a vendu une rente de blé qu'avait achetée douze ans auparavant sa tante Jeanne.

A la même époque vivaient encore à Rouen d'autres Du Monstier, également artistes. C'est Étienne, enlumineur, habitant en la paroisse Saint-Nicolas, qui vend à un prêtre demeurant à Saint-Étienne-du-Rouvray une maison et portion de jardin (1522) ; c'est Meston, orfèvre, qui vend à un laboureur du même pays deux pièces de terre lui appartenant par héritage de son père Jean, qualifié d'enlumineur (1535) ; c'est Robert, mentionné dans un autre acte de 1535, où paraissent à la fois l'orfèvre Cosme et l'enlumineur Geoffroy, à propos d'un contrat de vente passé, cette fois, entre des membres de la famille, pour des pièces de terre, marais et sablon, situées à Saint-Martin-d'Oissel et à Saint-Étienne-du-Rouvray. Ce dernier document apporte quelque lumière utile, car il établit nettement la descendance de Geoffroy, et, par suite, de tous les illustres Du Monstier : Geoffroy, comme Meston, était le fils de l'enlumineur rouennais, Jean Du Monstier, dont il vient d'être question, propriétaire et originaire de Saint-Étienne-du-Rouvray, mort vers 1535.

Si les auteurs de biographies normandes[2] n'ont point fait place dans leurs

1. Canton de Grand-Couronne (Seine-Inférieure).

2. Lebreton et Oursel.

ouvrages aux Du Monstier, leurs successeurs auront des oublis à réparer, plusieurs artistes inconnus à réhabiliter. D'ici là, d'ailleurs, les archives rouennaises auront peut-être livré encore quelques-uns de leurs secrets, et ces noms épars d'une même famille auront ainsi trouvé le lien qui manque pour les classer dans la généalogie définitive.

Indépendamment des renseignements qui viennent d'être donnés sur les ancêtres de Cosme et de Daniel Du Monstier, on peut indiquer encore quelques certitudes nouvelles sur ces derniers. De 1594 à 1598 au moins, Cosme habitait régulièrement Rouen, paroisse Saint-Nicolas ; il y était de nouveau, nous l'avons dit plus haut, en 1602, lors du mariage de son fils Daniel, qu'il avait eu (avant mariage) de sa première femme, Charlotte Bernier : on l'y retrouve encore en 1605, mais habitant un autre quartier. Veuf de Charlotte, il était déjà, en 1595, remarié avec Marie Carton. Pendant toute cette période, on trouve le nom de Cosme mêlé à des spéculations agricoles, qui indiquent chez cet artiste une préoccupation peu ordinaire. Le 24 mars 1595, il donne procuration pour réclamer trois vaches et un poulain lui appartenant et baillés en louage à un fermier de Sainte-Geneviève-en-Bray : le 8 février 1596, ce même fermier lui vend huit vaches et deux génisses : en mai 1598, un autre laboureur du même lieu lui cède deux vaches de poil rouge-brun, âgées de deux ans environ ; et un contrat analogue est passé au mois de novembre suivant. Il mourut à Rouen, paroisse Saint-Vivien, le 5 octobre 1605.

Donc, si une partie de la famille, comme l'a démontré M. Guiffrey, était domiciliée à Paris, paroisse Saint-Jean-en-Grève, et rue des Quatre-Fils, d'autres membres, et non des moindres, tout en travaillant pour la cour et fréquentant parfois les milieux parisiens, étaient demeurés foncièrement normands. N'est-il pas permis de penser que, dans les œuvres des Du Monstier, doivent figurer quelques portraits de compatriotes ? La continuité de séjour, durant un siècle entier, à Rouen, est un fait aussi intéressant à constater que la présence d'un grand nombre d'artistes dans la famille.

HENRI STEIN

BIBLIOGRAPHIE

Les Grandes institutions de la France. Le Musée du Louvre : les peintures, les dessins, la chalcographie, par Jean Guiffrey. — Paris. H. Laurens, gr. in-8°, fig.

Des cinq volumes de la collection des *Grandes institutions de la France* qui seront consacrés au musée du Louvre, le premier paru n'est pas le moins important dans l'histoire de notre galerie nationale, et M. Jean Guiffrey avait une tâche difficile à remplir dans le programme imposé. Il lui fallait résumer en une première partie la formation des collections de peintures et de dessins, depuis le premier fonds constitué par François Ier jusqu'à la plus récente acquisition faite par le Louvre et jusqu'au dernier legs reçu par lui ; il lui fallait aussi, dans une seconde partie, donner au lecteur un aperçu de l'état actuel des collections, en suivant, à travers les salles du musée, le développement chronologique de l'art, d'abord parmi les pays étrangers, puis en France. On reconnaîtra que, limité à moins de deux cents pages, comprenant, en outre, cent cinq excellentes illustrations, une étude sur la chalcographie et un essai de bibliographie des notices et catalogues du musée du Louvre de 1793 à 1909, l'auteur n'avait point de place pour des digressions d'esthétique : il s'est surtout soucié d'écrire un ouvrage abondant en renseignements, en faits, en dates, en chiffres, et il faut, je pense, lui en savoir le plus grand gré.

É. D.

Les Apollons archaïques, étude sur le type masculin de la statuaire grecque, au VIe siècle avant notre ère, par M. Waldemar Deonna, préface de M. Henri Lechat. — Genève, Georg et Cie, 1909, gr. in-8°, XII-407 p., 9 pl., 202 fig.

Ce nom désigne, dans le jargon des antiquaires, toute une classe de statues qui représentent un jeune homme debout et nu, la tête et le corps de face, la jambe gauche avancée, les deux pieds posés à plat sur le sol, les bras baissés et rigides ou pliés symétriquement à angle droit. Décrire les caractères généraux de ce type, en discuter la dénomination et la destination, dégager les influences sous lesquelles il s'est formé, en délimiter la sphère d'expansion, en étudier la technique, en analyser toutes les parties, corps, membres et tête ; — dresser ensuite le catalogue de toutes les œuvres, calcaires, marbres, bronzes, terres cuites et ivoires, où on le rencontre ; — enfin les classer selon leur style et tenter de les attribuer chacun à une école déterminée, telle est la tâche que s'est proposée M. Deonna, et il l'a réalisée en un livre excellent, où l'illustration, très riche et faite toujours d'après de très bonnes

épreuves, nous révèle beaucoup d'inédit et donne souvent, sous un aspect nouveau, des œuvres déjà connues.

L'auteur a tort, je crois, de trop réduire la part de l'influence égyptienne, qui est évidente, malgré toutes les subtilités d'argumentation, mais il a bien raison d'écrire, à propos de l'influence de la sculpture du bois sur celle en pierre dure, que « toutes les explications des formes par les exigences de la technique sont erronées » (une regrettable impropriété d'expression le fait parler, en cette même page 36, des « quatre dimensions » du corps humain). Dans tout le catalogue, qui constitue la seconde partie, je ne vois guère qu'à louer; le texte est sobre et précis, la bibliographie copieuse et sûre. La troisième partie, par sa nature même, est celle qui prêterait le plus, sinon à la critique, du moins à la discussion. Tout en pensant autrement que l'auteur sur bien des points, — en particulier sur les œuvres samiennes et naxiennes, — je suis heureux de rendre hommage à la sûreté de son érudition, à la finesse de certaines de ses analyses, aux belles qualités de méthode, de jugement et de courtoisie dont il a fait preuve. Son livre comble une lacune et sera souvent cité; tous les amateurs d'art auront plaisir à le feuilleter et il constitue, pour les archéologues, un répertoire indispensable.

Gustave Mendel

Peter Breughel l'ancien, par Charles Bernard. **Vermeer de Delft**, par Gustave Vanzype. — Bruxelles, G. Van Oest, 2 vol. in-16, pl.

Deux volumes nouveaux de la *Collection des grands artistes des Pays-Bas*, qui comprend déjà les excellentes monographies illustrées de Quentin Metsys et de Thierry Bouts.

D'abord celle du vieux Breughel, qui a permis à M. Ch. Bernard d'écrire un joli chapitre sur les Pays-Bas du XVIe siècle, à l'époque où vécut le continuateur des grands peintres réalistes du siècle précédent, qui exprima la vie de son temps, avec tant de fantaisie et de vérité à la fois, et s'appliqua à des sujets tirés de l'observation du menu peuple, « avec le souci d'être sincère, bien plus que satirique ».

Puis celle du « plus grand des inconnus », ce Vermeer de Delft, dont M. G. Vanzype a décrit le milieu, exposé la biographie, énuméré les œuvres rares, analysé le métier, la vision et l'expression, en insistant avec bonheur sur la façon dont le peintre de *la Laitière* et de *la Ruelle* a su fixer et faire vibrer la lumière dans ses intérieurs et ses paysages.

Il faut ajouter que ces monographies, qui rappellent, par leur format et leur élégante présentation, la collection française des *Maîtres de l'art*, sont complétées par des renseignements bibliographiques et muséographiques et ornées d'illustrations abondantes et heureusement choisies.

A Short history of engraving and etching, by A.-M. Hind. — London, A. Constable, in-8°, fig. et pl.

C'est encore un manuel d'histoire de la gravure, mais un manuel dans le genre de celui que M. L. Rosenthal a fait paraître dernièrement en France, — un manuel

d'environ 500 pages de petit texte, illustrées de plus de cent reproductions, et dont il est impossible de donner, en si peu de place, une analyse suffisante.

Je préfère insister sur une partie accessoire de l'ouvrage, mais que l'auteur paraît avoir particulièrement à cœur : il s'agit des appendices, qui sont au nombre de trois, et qui, tirés à part, constitueraient le plus précieux des répertoires bio-bibliographiques de la gravure en taille-douce. Le premier contient la liste chronologique des graveurs, rangés par ordre de nationalités, avec l'indication de leurs procédés, de leur genre et des influences qui ont dirigé leurs talents : — le second, une bibliographie générale extrêmement abondante et présentée méthodiquement (bibliographies d'ensemble, procédés, dictionnaires, graveurs par pays, sujets divers, collections publiques et privées, fac-similés et reproductions) : — le troisième est un index alphabétique des graveurs, avec leurs dates divisé en cinq sections : ceux dont les noms sont connus, ceux que l'on ne connaît que par des initiales ou monogrammes, ceux que l'on ne connaît que par leurs marques, par leurs dates, enfin par le sujet ou la localité de leurs principales œuvres. Ce dernier index, d'ailleurs incomplet, ne comprend pas moins de 2.500 noms ; encore n'y figurent pas les lithographes ni les graveurs sur bois, qui ne rentrent pas dans le cadre de l'ouvrage : il sert en même temps de table au volume.

LIVRES NOUVEAUX

Reflets d'histoire. Art et histoire, par Paul GAULTIER. — Paris, Hachette, in-16, pl., 3 fr. 50.

— *Histoire de l'art*, publiée sous la direction d'André MICHEL. VI[e] volume (tome III, 2[e] partie) : *les Débuts de la Renaissance*. — Paris, A. Colin, gr. in-8°, pl. et fig., 15 fr.

— *Vie des peintres italiens*, de VASARI. Traduction par T. DE WYZEWA. II. *Fra Angelico et Benozzo Gozzoli*. III. *Filippino Lippi* et *Lorenzo di Credi*. — Paris, F. Gillet, 2 vol. in-16, 11 pl., à 1 fr. l'un.

— *Écrits d'amateurs et d'artistes. Discours sur la peinture*, par REYNOLDS, suivis des *Voyages pittoresques*. Traduction nouvelle, avec introduction et notes, par Louis DIMIER. — Paris, H. Laurens, in-8°, pl., 12 fr.

— *Petites monographies des grands édifices de France. L'Abbaye de Vézelay*, par Charles PORÉE. — Paris, H. Laurens, in-16, fig., 2 fr.

— *Inventaire des sculptures commandées au XVIII[e] siècle par la direction générale des bâtiments du roi*, 1720-1790, par Marc FURCY-RAYNAUD. — Paris, J. Schemit, in-8°, 6 fr.

— *Les Villes d'art célèbres. Avignon et le Comtat-Venaissin*, par André HALLAYS. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 4 fr.

— *Les Grands artistes. Les peintres de manuscrits et la miniature en France*, par Henry MARTIN. *Frans Hals*, par André FONTAINAS. — Paris, H. Laurens, 2 vol., in-8°, fig.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

RICHARD PARKES BONINGTON

I. La Vie.



Bonington par lui-même.
Sépia — Collection de M. de Laqudie.

Tous ceux qui s'occupent de questions d'art des deux côtés du détroit, artistes et amateurs, connaissent le nom de Bonington. Très peu ont une juste idée de l'ensemble de ses œuvres, rares au Louvre, plus nombreuses au musée Wallace et au musée de South-Kensington, mais encore insuffisantes dans les galeries publiques pour permettre de bien juger du talent de l'artiste et des dons remarquables qui, de son vivant, lui ont acquis tant de célébrité.

On sait généralement qu'il est mort jeune et qu'il promettait beaucoup. On a peu de renseignements sur sa vie, et, comme ses tableaux ont été dispersés tant en France qu'en Angleterre dans des collections privées, on ne sait où se renseigner pour le mieux connaître.

Bien plus, la mauvaise chance a voulu que les contrefacteurs et les plagiaires se soient acharnés à l'imiter, fort grossièrement d'ailleurs, et si impudemment que le public, en présence d'une telle quantité de mauvais tableaux signés de son nom, s'en est peu à peu désintéressé, par crainte d'être toujours trompé.

Il est bon qu'un artiste de cette valeur, dont la réputation a été fondée sur tant de charmantes productions, soit remis à la place qu'il doit légitimement occuper dans l'histoire de l'art et qu'on puisse lui rendre justice en connaissance de cause.

Si l'on s'en tenait aux seuls documents authentiques que nous possédons sur lui, la biographie de Bonington pourrait être contenue dans quelques pages. Elle ne comporte ni événements remarquables, ni sombres drames. Très simple, elle est exempte des agitations perturbatrices qui terrassent ou exaltent bien souvent des natures impressionnables comme celles des artistes. Ses œuvres le racontent tout entier et le font revivre mieux qu'aucun document contemporain; chacune renferme quelque chose de lui, et sa personnalité se fond dans le travail considérable poursuivi durant six ou sept années, bien courte période, mais qui fut cependant suffisante pour lui assurer une place glorieuse dans la phalange des grands artistes du XIXe siècle.

Lorsqu'en 1861 le critique Thoré demanda à Delacroix des renseignements sur Bonington, qu'il avait connu, pour écrire une biographie qui devait paraître dans l'*Histoire des Peintres* de Ch. Blanc, il y avait déjà trente-trois ans que Bonington était mort et les souvenirs de Delacroix ne pouvaient être bien précis. La réponse du grand coloriste à Thoré a constitué cependant le document le plus intéressant et le plus complet que l'on ait eu jusqu'ici pour écrire cette biographie.

Depuis lors, quelques renseignements nouveaux sont venus s'ajouter à la lettre de Delacroix et à la biographie de Thoré; ils nous ont permis de recommencer avec plus de précision le récit de la courte existence de Bonington, nécessaire à connaître si l'on veut apprécier justement l'œuvre de l'artiste, inséparable du temps et du milieu où il a vécu.

Richard Parkes Bonington est né le 25 octobre 1801 dans le petit village d'Arnold, près Nottingham, en Angleterre. Sa famille était originaire de cette dernière ville, où son grand-père occupait le poste de gouverneur de la prison du comté. Ses fonctions passèrent à son fils, le père de Richard, qui les garda peu de temps et dut les abandonner bientôt après son mariage, pour cause d'inconduite. Certaines notices biographiques disent qu'il se livrait à la boisson, d'autres qu'il avait accueilli avec trop d'ar-

deur les idées révolutionnaires, — on était au début de la Révolution française, — et qu'il négligeait son poste pour courir les meetings et haranguer la foule. Elles s'accordent assez généralement pour le représenter comme un homme dévoyé, passionné et violent. Il avait reçu quelque éducation, un peu d'instruction, et avait appris à dessiner et à peindre. Il avait même acquis un petit talent d'amateur. On retrouve son nom au catalogue de deux expositions de la Royal Academy, en 1797 et en 1808, où il envoya un paysage et un portrait[1].



ÉTUDE DE NU (VERS 1820).
Collection de M. Roberts

A-t-il cherché à tirer parti de ce demi talent pour apporter un peu d'aisance dans la famille, après son renvoi de la prison de Nottingham, c'est ce que laissent supposer les biographes, parmi lesquels Allan Cuningham. S'il en eut l'intention, ses bonnes résolutions ne furent pas de longue durée, puisque le ménage, pour trouver des ressources, dut se rendre à Arnold, où la mère de Bonington, de son nom de famille Miss Parkes, tint une petite pension pour jeunes filles. D'après ceux qui l'ont connue, Mme Bonington était une femme de santé délicate, très fine, sensible et douée des plus heureuses qualités. Son mari lui rendit la vie

1. *Dictionary of National Biography* année 1886, article sur Bonington par Leslie Stephen.

fort dure, sans doute, mais au travers de son existence pénible, elle garda une heureuse influence sur son fils Richard, qui tint d'elle surtout ses remarquables aptitudes artistiques[1].

En s'établissant institutrice à Arnold, la mère de Bonington avait compté sans son mari, dont la mauvaise tenue éloigna bientôt les parents de ses élèves. La pension se ferma et la famille dut quitter Arnold pour revenir à Nottingham.

Il est bien difficile de savoir rien de précis sur ces premières années du jeune Richard. Son biographe anglais, Allan Cuningham, nous dit que le père de Bonington, tout heureux de découvrir chez son fils, dès l'âge le plus tendre, de remarquables dispositions pour le dessin, se promit d'en faire un peintre. Il lui donna les premiers principes de dessin et d'aquarelle et lui aurait même fait acquérir une excellente éducation, puisqu'il était capable, remarque-t-il, d'écrire comme un gentleman.

Laissant au biographe anglais la responsabilité des merveilles qu'il nous raconte sur l'enfance de Bonington, il nous faut arriver faute d'autres renseignements, à l'époque de sa vie où son père, las de traîner, à Nottingham, avec sa famille, une existence précaire, se décida à passer le détroit et à venir à Calais pour y tenter fortune.

Le père de Bonington avait vu, depuis quelques années, naître et se développer, à Nottingham, une industrie très prospère, celle de la fabrication du tulle. L'idée lui vint de l'introduire en France, en compagnie de deux associés, MM. Webster et Clarks, et tous trois débarquèrent à Calais, en 1816, pour y monter une fabrique de ce tissu, dont la production devait devenir, par la suite, considérable dans la région.

Le jeune Richard avait alors une quinzaine d'années. Transplanté brusquement dans un pays dont il ne connaissait pas la langue, sans guide et sans but, ne recevant plus d'instruction, car son père ne s'occupait guère de lui, il aurait été, sans doute, appelé à devenir apprenti, puis ouvrier dans la fabrique de tulle, si le hasard ne lui avait fait faire la connaissance d'un peintre de talent, Louis Francia, dont le nom est bien

1. C'est en souvenir de sa mère que Bonington signa toujours ses œuvres du nom de Parkes, ajouté à celui de Richard Bonington, comme l'indiquent souvent les trois initiales *R. P. B.*, mises au bas de ses aquarelles ou de ses tableaux, et dont les contrefacteurs ont tant abusé depuis. Nulle part on ne trouve mention de frères ou de sœurs de Richard Bonington. Il est vraisemblable qu'il est resté fils unique.

oublié aujourd'hui, et qui était venu, lui aussi, s'établir à Calais[1], après avoir quitté l'Angleterre.

Trouvant chez le jeune Bonington qui, le voyant peindre au dehors, avait marqué un vif intérêt à suivre son travail, les plus heureuses dispositions, il l'attira chez lui et lui donna des leçons. Le jeune élève comprit et s'assimila son enseignement avec une facilité rare. Les principes de Francia étaient excellents, et Bonington les garda toute sa vie. Ceci ne peut faire de doute quand on voit les aquarelles du maître et



PLAGE DANS LE NORD DE LA FRANCE (VERS 1823).
Peinture à l'huile. Collection de M. Paterson.

de l'élève, si semblables que parfois on pourrait échanger les signatures

1. Cette ville, restée pendant 211 ans aux mains des Anglais, formant comme un prolongement du Royaume-Uni sur le continent, a conservé, pendant longtemps, à leurs yeux, le prestige d'un territoire annexé par droit de conquête. C'était, en outre, le port désigné pour tous ceux qui avaient affaire dans l'ouest ou le sud de l'Europe. Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, l'activité entre la côte anglaise et Calais avait été très grande; les artistes anglais faisaient de fréquents voyages sur le continent et beaucoup s'arrêtaient dans la première ville de France où ils débarquaient. Cette vogue, interrompue nécessairement durant la période des guerres de la Révolution et de l'Empire, reprit, avec la paix, dès le retour des Bourbons, et Calais redevint, durant plusieurs années, pour les peintres anglais, un centre artistique comparable, dans une certaine mesure, à ce qu'a été Barbizon pour les Français de la période romantique. On connaît le tableau d'Hogarth, *la Porte de Calais*. Après lui, un grand nombre d'autres peintres ont représenté des scènes maritimes prises à Calais ou aux environs. Turner, qui y a séjourné à différentes reprises, y a trouvé le sujet d'un de ses tableaux les plus célèbres, aujourd'hui à la National Gallery.

sans faire tort ni à l'un, ni à l'autre. Il paraît évident que c'est bien à Francia[1] que Bonington dut en grande partie son talent d'aquarelliste et non à son père, comme le dit Allan Cuningham. Et même son père était si peu disposé à en faire un artiste, qu'ayant appris de quelle façon Richard disposait de son temps, il se montra très irrité et lui signifia d'avoir à prendre le chemin de la fabrique, car il lui fallait faire un métier lucratif, et non pas du dessin, pour s'amuser comme un paresseux. La brutale admonestation paternelle arrivait heureusement trop tard. Le jeune Bonington avait goûté du fruit défendu ; il ne rêvait déjà plus que crayons, pinceaux et couleurs. Il retourna chez Francia. Apprenant ce qui se passait, le père de Bonington accourut furieux chez le peintre et, dans une scène des plus violentes, lui interdit de s'occuper désormais de son fils.

Francia, de nature très vive et passablement emporté lui-même, mit le père à la porte et garda l'enfant. Mais, pour le soustraire aux mauvais procédés et aux brutalités qu'il redoutait, il l'envoya à Dunkerque chez un de ses amis, M. Morel, riche armateur, maire de la ville, s'occupant de questions d'art et qu'il savait devoir s'intéresser à la situation de son jeune protégé[2]. M. Morel ne crut pouvoir mieux faire que d'envoyer le jeune homme à Paris, où se formaient tous les artistes de son temps. Pour qu'il ne demeurât pas dans un isolement absolu dans la capitale, étranger et connaissant encore très imparfaitement la langue, il lui donna une lettre de recommandation pour un peintre de ses amis, qui a laissé, lui aussi, un nom passablement connu dans l'histoire de l'art, Eugène Delacroix.

Dans sa lettre à Thoré, Delacroix, parlant de son jeune ami, écrit : « Quand il m'est arrivé de le rencontrer pour la première fois, j'étais moi-même fort jeune et je faisais des études dans la galerie du Louvre. C'était vers 1816 ou 1817. Je voyais un adolescent en veste courte, qui faisait lui

1. Louis Francia eut de son temps une grande réputation. Né à Calais en 1772, il avait quitté de bonne heure sa ville natale pour aller chercher fortune en Angleterre, où il se fit un nom célèbre comme aquarelliste. Il fit partie de la première *Water Colour Society* de Londres, dont il fut nommé secrétaire perpétuel. Il professa à Londres le dessin et l'aquarelle, alors dans toute sa nouveauté, jusqu'en 1816, date de son retour à Calais, dont il ne s'éloigna plus jusqu'à sa mort, en 1839. Il travailla longtemps pour le duc d'York dont il fut nommé peintre. Il a laissé quantité d'excellentes études et quelques tableaux à l'huile. Outre Bonington, il eut encore pour élève l'aquarelliste Wyld.

2. Ces détails sur le séjour de Bonington et de sa famille à Calais m'ont été donnés par M. Isaac, originaire de cette ville, et dont le père avait été lié avec Francia.

aussi et silencieusement des études à l'aquarelle ». Delacroix avait donc dix-huit ou dix-neuf ans, Bonington, quinze ou seize [1].

Bonington ne perdit pas de temps : dès son arrivée à Paris, le Louvre et ses trésors l'attirèrent et le retinrent. Notre grand musée venait de



VUE DE MANTES (VERS 1825).
Peinture à l'huile. Collection de M. de Lajudie.

restituer à l'Italie la plus grande partie des magnifiques dépouilles que Bonaparte lui avaient enlevées après les guerres de la Révolution, mais

1. Si Delacroix ne parle pas de la lettre de recommandation de M. Morel, on peut supposer qu'il l'avait oubliée quand il écrivit à Thoré, trente-cinq ans après cette rencontre. Le grand artiste a souvent varié dans ses appréciations sur ses amis, comme sur les gens et les choses de son temps. Cependant sa lettre à Thoré datée de novembre 1861, c'est à dire deux ans à peine avant sa mort, semble bien résumer ses véritables impressions sur son ami anglais et renfermer son opinion définitive.

il offrait encore un incomparable ensemble de chefs-d'œuvre. Les facilités d'étude y étaient plus grandes pour les artistes que nulle part ailleurs, sauf en Italie. Dans la plupart des autres nations, les collections de tableaux étaient privées ; un jeune homme inconnu eût difficilement obtenu la permission de copier chez les amateurs les œuvres des maîtres, tandis que, depuis le décret de la Convention transformant le garde-meuble royal en musée public et le transportant au Louvre, les artistes, pour y travailler, n'avaient qu'à adresser une simple demande à l'administration.

De quelles ressources Bonington vécut-il à ce moment, c'est ce qu'on ignore. Presque aussitôt après son départ de Calais, le père, qui ne s'entendait déjà plus avec ses associés, avait formé, lui aussi, le projet de venir à Paris et de s'y établir. Il comptait y ouvrir un débouché pour les produits de la fabrique de tulle. Il y eut une assez prompte réconciliation entre le père et le fils, car nous les retrouvons habitant ensemble à Paris en 1817, rue des Tournelles, où le père tenait un magasin de tulle. Il ne fut plus question d'opposition à la volonté du jeune Richard d'étudier la peinture et, durant deux années consécutives, il put fréquenter le Louvre à son aise et s'absorber dans l'étude des maîtres flamands et hollandais, alors très peu en faveur dans la jeunesse des ateliers, presque tous encore soumis à l'influence de David.

On possède un assez grand nombre de copies faites par lui, soit à l'huile, soit à l'aquarelle, des œuvres de Rubens, de Rembrandt, de Van Dyck, de Metsu, de Van Ostade, traitées avec une vigueur de touche, un entrain, une coloration brillante et chaude à peine concevables chez un adolescent de dix-sept ans. On y sent percer une personnalité anglaise élégante et délicate, qui ajoute un attrait particulier à ces jolies esquisses et les fait reconnaître facilement.

Une des causes de l'intimité qui s'établit entre Delacroix et Bonington fut leur commune ardeur à se servir de l'aquarelle, dont la pratique avait été abandonnée depuis la fin du XVIIIe siècle, et qui paraissait alors, en France, une nouveauté. Delacroix y avait été initié par son ami Soulier, qui avait connu les Fielding et qui avait reçu leurs leçons. L'habileté de Bonington dans ce genre fit l'admiration de Delacroix, et l'exemple du jeune Anglais l'entraîna à employer de préférence ce procédé rapide dans ses croquis et ses notes de coloration si légères et si brillantes.

Après deux ans d'un travail assidu dans les galeries du Louvre, en 1819, Bonington entra à l'école des Beaux-Arts, dans l'atelier de Gros. On a raconté, sur son passage à l'école, des choses bien invraisemblables.



Le Palais de Justice de Rouen.
Aquarelle. Collection de M. Chauvet.

Gros l'aurait pris en grippe et même l'aurait forcé à quitter l'atelier. Il n'y aurait rien appris, dégoûté d'un enseignement contraire à sa nature primesautière et indépendante, se fatiguant de copier les modèles aux poses académiques affectionnées par David et ses élèves et coiffés du célèbre casque.

Il est, au contraire, très probable que le jeune Bonington, qui

possédait déjà, à son entrée dans l'atelier de Gros, un véritable talent d'aquarelliste et, par ses copies faites au Louvre, un acquis remarquable dans la peinture à l'huile et le dessin, sut profiter de son séjour chez Gros pour étudier plus à fond la figure d'après le modèle vivant, et on peut être assuré qu'un artiste de sa valeur ne resta pas chez le peintre des *Pestiférés de Jaffa* sans employer fort utilement son temps, quelles que fussent ses tendances et ses goûts.

Une anecdote relative à son passage chez Gros semble plus près de la vérité que beaucoup d'autres et mérite d'être rapportée. Elle a été souvent contée à ses amis et à ses élèves par le peintre Français, qui la tenait directement de Jean Gigoux et de Delacroix, tous deux bien placés pour en affirmer l'authenticité.

A cette époque, dit Gigoux dans les *Causeries sur les artistes de mon temps*, M. Gros, ayant terminé ses grands ouvrages, se reposait en flânant souvent par les rues; or, un jour, en entrant dans l'atelier de ses élèves qui, du reste, l'aimaient tous beaucoup, il leur dit : « Vous ne vous occupez pas assez de la couleur, messieurs; la couleur, pourtant, c'est la poésie, le charme, la vie, et il n'y a pas d'œuvre d'art sans la vie. Dans mes promenades, je vois aux vitrines des marchands certaines aquarelles et des tableaux ruisselants de lumière. Allez les voir et étudiez-moi cela, c'est superbe ! C'est signé Bodington, Bonington, je ne sais pas au juste. Dans tous les cas, messieurs, cet homme-là est un maître ! »

Pendant ce discours, le brave Bonington baissait la tête en rougissant au milieu de ses camarades, sans oser dire un mot !

Il n'est pas bien certain que Gros ait prononcé exactement les paroles que lui prête Gigoux, mais le fond de l'histoire est très vraisemblable.

Français ajoutait que, pendant que Gros parlait, tous les yeux de l'atelier se dirigeaient vers Bonington, qui se dissimulait derrière son chevalet. Au moment où le maître se tut, des voix partirent de tous côtés : « Mais il est là, monsieur Gros ! — Qui donc ? — Mais Bonington »[1]. Gros

1. Dans les souvenirs que M. René-Paul Huet m'a adressés au sujet des relations d'amitié de son père et de Bonington, je trouve une variante de cette anecdote qui, pour être moins arrangée et moins plaisante, pourrait être plus près de la vérité, parce qu'elle est plus simple :

« Paul Huet racontait ce fait, autant à l'honneur du professeur que de l'élève : un jour, Gros corrigeant ses élèves arrive à Bonington. Après lui avoir dit assez durement que sa figure n'était pas bonne, en y joignant de nombreuses observations, il termina en lui demandant :

— Comment vous appelez-vous ?

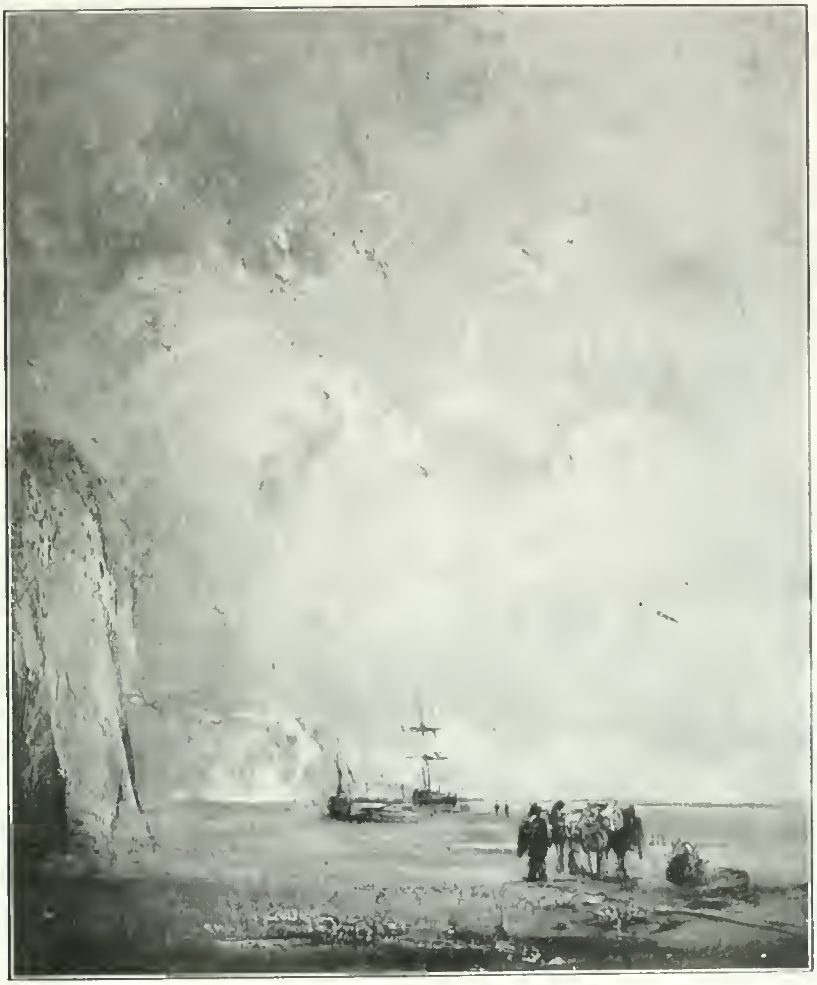
— Bonington.

— Est-ce vous qui faites ces ravissantes petites choses que l'on vend chez les marchands ?

— Oui, monsieur, répond en riant Bonington.

— Oh ! alors, que venez-vous faire ici ? Vous n'avez rien à y apprendre, et vous perdez votre temps.

ignorait à ce moment que ce fût un de ses élèves[1]. Le jeune Anglais avait une facilité de travail qui lui permettait de travailler sans arrêt. Les heures



La Côte Normande (vers 1825).
Peinture à l'huile. Collection de M. Paul Bureau.

du jour s'écoulaient soit à l'école, soit au musée du Louvre. Entre deux, il trouvait encore le temps de faire des études sur nature et, rentré chez lui,

1. La marchande de tableaux chez laquelle on pouvait voir ces aquarelles de Bonington s'appelait Mme Hulin, la belle Mme Hulin, disait-on à l'époque, et elle passait pour être l'amie du jeune anglais. Elle avait son magasin rue de la Paix, et c'était alors, avec celui de Schroth, la maison de Paris la plus connue pour la vente des tableaux, estampes et objets d'art.

de petites compositions dans le genre romantique. Le succès lui arriva tout de suite. Ses aquarelles se vendirent dès qu'elles furent exposées. Elles ne se payaient, il est vrai, que de petites sommes, et ce n'était pas encore la fortune, mais elles lui assurèrent une existence plus agréable, et la famille connut un peu plus d'aisance[1].

Les amis de Bonington, à cette époque, étaient ses camarades d'atelier : Delacroix, dont il avait déjà fait la connaissance à son arrivée à Paris, comme on l'a dit ; les amis de Delacroix, au nombre desquels Ch. Rivet ; dans un autre cercle, Alex. Colin, peintre d'histoire[2] ; Carrier, autre élève de Gros, peintre de miniatures[3] ; Poterlet, peintre d'histoire[4] ; son compatriote Roberts[5] ; Paul Huet, qu'il rencontra d'abord à l'atelier Suisse et qui devait prendre une place si importante dans l'école du paysage romantique.

Alex. Colin fut celui avec lequel il paraît avoir entretenu les relations les plus étroites. Il y eut souvent échange de lettres entre les deux camarades. Très peu malheureusement nous sont parvenues. Celles de Bonington respirent la plus franche cordialité, beaucoup de jeunesse et de gaieté et donnent quelques détails intéressants sur son genre de vie. On peut dire d'ailleurs, sans se tromper, que le jeune Anglais ne connut que des amis. « Nous l'aimions tous », dit Delacroix dans sa lettre à Thoré. Comment en effet, tous ces jeunes artistes n'auraient-ils pas aimé ce bon garçon, naturel et modeste, désintéressé et généreux, flegmatique en apparence et plein d'enthousiasme à ses heures[6], qui leur apportait

1. Dans Jean Gigoux (*op. cit.*) : « Tenez ! Bonington, qui pourtant n'a pas été dépassé, ne vendait ses meilleures aquarelles ou ses plus beaux tableaux que de 100 à 150 francs. Je ne crois pas qu'il ait rien vendu au delà de 300 francs, une ou deux fois ».

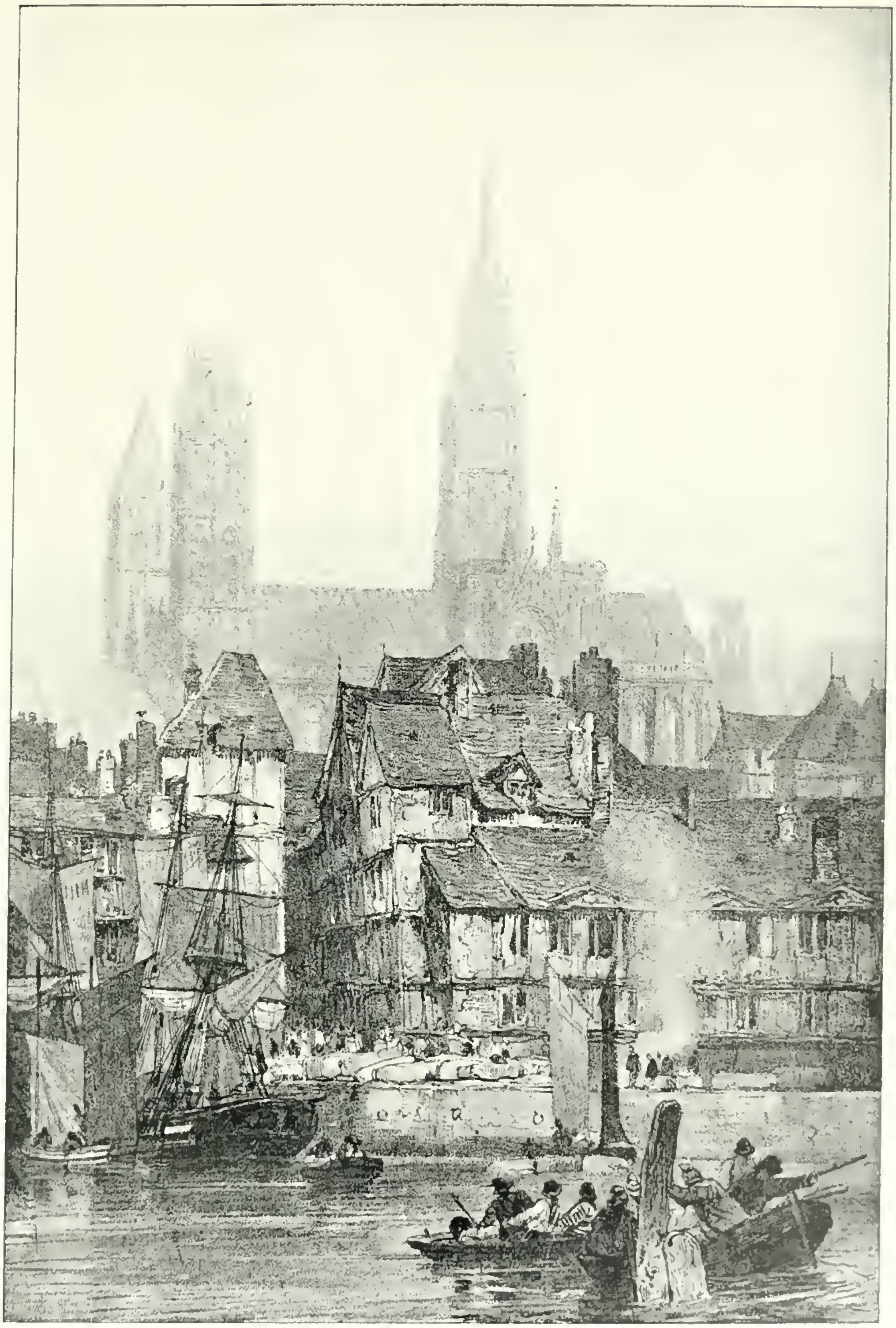
2. Alex. Colin, peintre d'histoire et de genre né à Paris en 1798, élève de Girodet. Exposa en 1822, *Ambrosio et Mathilde* ; en 1824, *Vue du Havre et de la côte de Honfleur* ; en 1827, *Un galion au bord de la mer* ; devenu professeur à l'École Polytechnique.

3. Carrier, né à Paris en 18... Élève de Gros et de Saint, a exposé en 1824 plusieurs portraits et en 1827, un cadre de miniatures. Est resté sans notoriété.

4. Hippolyte Poterlet, dont on connaît une toile au Louvre (*les Précieuses ridicules* de Molière), a laissé beaucoup de charmantes copies d'après les maîtres flamands et hollandais, qui offrent avec celles de Bonington une grande parenté.

5. L'aquarelliste Roberts (1796-1864) a passé aussi dans l'atelier de Gros. Il eut une grande réputation sous Louis-Philippe et donna des leçons dans la famille royale. Il eut une médaille d'or à l'un des Salons de l'époque. On a de lui des œuvres importantes : vues de villes, intérieurs d'églises et paysages. C'était un artiste d'une grande habileté et de beaucoup de goût. Sa couleur est souvent trop conventionnelle.

6. Son sang-froid imperturbable, mentionné dans la lettre de Delacroix, n'excluait pas un grand enthousiasme pour tout ce qui était beau et tout ce qui concernait son art. A une époque où les charmants peintres du XVIII[e] siècle étaient repoussés des salons, des collections et même des ateliers, on



Richard Parkes Bonington
La Cathédrale de Rouen vue des quais, avant 1822.
Lithographie originale

un élément étranger nouveau très séduisant, et les entraînait tous dans la voie si brillamment parcourue depuis par les grands paysagistes de 1830 ?

C'est à partir de l'année 1820, au sortir de l'atelier de Gros, que Bonington commença à voyager. Il tenait de race, il lui fallait voir du pays et arpenter le monde. La Normandie l'attira d'abord. Il alla de Paris au Havre en passant par Mantes et Rouen[1].

Que les bords de la Seine devaient être pittoresques alors ! Et comme on comprend l'enthousiasme d'un jeune peintre, trouvant devant lui ce champ d'explorations et d'études encore ignoré des paysagistes ; contrée vierge pour l'artiste, et qui avait conservé toute la saveur de nos vieilles provinces !

Heureux artistes, ceux qui ont vécu à cette aurore de la découverte du paysage de plein air ! Ils n'avaient qu'à regarder aux quatre coins de l'horizon ; la nature offrait partout à profusion des tableaux qui dépassaient en beauté pittoresque tout ce que le peintre eût pu rêver. Tout était à peindre ; tout provoquait l'admiration. Les villes n'étaient pas moins bien partagées que les campagnes. Remercions Bonington et les peintres de sa génération de nous avoir conservé un peu de la physionomie de l'ancienne France, dans leurs lithographies et leurs peintures si vraies, si sincères, et, qu'on croirait cependant sorties de la fantaisie d'un Callot ou d'un Doré, tant elles ont d'imprévu et de pittoresque. Comme s'ils avaient pressenti la disparition rapide de tout ce charme et de toute cette beauté, œuvre des siècles, ils ont voulu nous les retracer fidèlement.

Qui n'a pas vu Rouen dans ce temps-là ne peut se faire une idée de

Eudoxe Marcille, pour en avoir réuni un certain nombre, paraissait aux yeux de sa famille et de ses amis un homme dénué de bon sens et qu'il était question d'interdire, où David, encore tout puissant, les faisait pourchasser par ses élèves, avec recommandation de les couvrir d'une couche de peinture, pour les détruire à jamais, Bonington était un admirateur passionné de Watteau. Un jour il trouva chez son ami Carrier une petite toile de ce grand peintre, et il tomba en extase. Carrier lui raconta qu'il venait de la céder au miniaturiste Saint. Bonington, se retournant vivement vers lui, le regarda avec stupeur ; il le supplia de réfléchir encore avant de se séparer d'un chef-d'œuvre. Et comme Carrier l'assurait qu'il était trop tard et qu'il en avait déjà disposé : « Eh bien, lui dit Bonington, défais le marché coûte que coûte et vends-moi ton Watteau. Je te donne en échange tout ce que renferme mon atelier, mes toiles, mes aquarelles et mes dessins, tout ce que je possède, mais, je t'en supplie, ne la donne pas à Saint, qui est incapable de la comprendre ». Carrier ne voulut rien entendre, au grand désespoir de Bonington.

1. Ce fut son ami Ch. Rivet qui lui parla de Mantes, où sa famille possédait une fort jolie propriété. Les deux amis firent route ensemble jusque-là, et depuis Bonington y revint souvent.

ce qu'étaient ces vieilles villes normandes! Rouen, qui possédait encore, à la fin du XVIIIe siècle, trente-six paroisses et cinquante églises conventuelles, spécimens précieux du gothique à ses différentes époques, n'en comptait plus guère qu'une quinzaine en 1820. Presque toutes belles, sveltes et légères à souhait, elles étaient dominées par l'immense vaisseau de la cathédrale aux tours énormes, à la flèche audacieuse, sorte de géant protecteur de la vieille cité dont les maisons l'enserraient de toutes parts.

Qu'on se figure la place de la Cathédrale, ou la rue du Gros-Horloge, ou la place du Vieux Marché et la place de la Calende, telles qu'elles étaient alors; les quais irréguliers, auprès desquels s'amarraient les bateaux à voiles et les barques pressées dans le port; les vieilles maisons à pans de bois, avec leurs superpositions d'étages en encorbellement, leurs pignons élevés, la plupart couvertes d'ornements et de sculptures. Qu'on suive en pensée ces rues tortueuses, pleines de surprises, où l'œil était attiré à tout instant par quelque détail charmant, enseigne étrange ou délicate ferronnerie, rues où la lumière accrochait des angles, des pignons, des balcons, des lignes infiniment variées, d'un relief puissant, où l'imagination trouvait un champ illimité de rêveries. L'œil y passait par degrés insensibles des tons chauds et brunis des maisons rapprochées aux tons purs bleutés ou grisâtres dans lesquels s'estompait au fond de la rue une tour, une flèche légère ou quelque porche d'église perdu dans l'infini.

Qu'on se représente en même temps la foule grouillante sous ses costumes normands, les attelages des grands chariots, les cabriolets et les diligences, les pêcheuses et les matelotes venant offrir leurs paniers de poissons et toute cette population respirant la force, la santé, la bonhomie et le bien-être.

Au-dessus de tout cela, la seule chose que les exigences du progrès et du confort moderne n'aient pu changer : les beaux ciels tantôt dorés, tantôt argentés, où la brume légère laisse filtrer les rayons du soleil et baigne ces scènes de vie et ces tableaux magnifiques dans une atmosphère chaude, lumineuse et parfois féerique.

Autour de la ville, le coup d'œil n'était pas moins séduisant. Il l'est encore aujourd'hui. Que devait-il être alors? « Vue des hauteurs de Canteleu ou de Bon-Secours, la vieille cité offre l'un des plus splendides panoramas

que puissent fournir la France et l'Europe ; le fleuve large et puissant, reflétant le ciel, coupé d'îles allongées et verdoyantes, coulant entre de



La Cathédrale de Rouen (Portail de la Calende).
Dessin à la mine de plomb. Collection de M. Charvet.

hautes collines entourant la ville de tous côtés, sauf au midi ; un simple pont de bateaux reliait les deux rives, qui étaient alors boisées[1]. »

1. *La France pittoresque.*

Dès ses premiers pas en Normandie, Bonington avait été séduit et fasciné par la richesse et la variété des monuments de l'architecture gothique, sur lesquels l'école romantique rappela l'attention des artistes et des poètes. Rouen, Caen, Bayeux, Gisors, Lillebonne et, plus tard, Saint-Omer, Beauvais, Brou, ont eu dans Bonington leur chantre le plus séduisant et le plus passionné. La lithographie, qui venait d'être vulgarisée par Senefelder, lui fournit un moyen de reproduction approprié, dans lequel il devint maître, dès ses premiers essais. Rien ne peut donner une idée du charme des bonnes épreuves de ses principales pièces. Elle sont devenues rarissimes, et celles qui sont répandues aujourd'hui dans le commerce, tirages récents, faits sur d'anciennes pierres déjà fatiguées, ne peuvent faire soupçonner les délicatesses et les douceurs, la poésie et la lumière contenues dans ces petits chefs-d'œuvre du maître.

A partir du jour où Bonington entreprit son premier voyage en Normandie, — « le sac au dos sur la longue blouse, coiffé de la casquette plate à grande visière, et le bâton à la main » (Virgile Josz), — jusqu'à sa mort, en 1828, c'est-à-dire durant un espace de huit ans environ, il fut toujours sur les chemins, au cours de la belle saison. Tous les étés, il les a passés à travailler sans arrêt, se grisant des magies de la lumière et de la couleur, après la longue prison des hivers parisiens.

Ce travail continu, joint à son extrême facilité, permet seul d'expliquer la quantité d'œuvres de lui existant encore, que l'on peut considérer comme authentiques. Il n'y a pas, en effet, d'artiste jeune, qui ait autant produit, dans un si court espace de temps.

Durant l'hiver, il revint presque toujours à Paris, où il occupa plusieurs ateliers : rue des Mauvaises-Paroles, rue des Martyrs et, en dernier lieu, en 1827, rue Saint-Lazare.

De son voyage en Normandie, en 1821, deux souvenirs figurent au Salon de l'année suivante : une *Vue prise à Lillebonne* et une *Vue prise au Havre*. Il aurait été fort intéressant de retrouver ces deux tableaux, qui eurent du succès, pour juger du chemin parcouru par le jeune maître, depuis cette date jusqu'à sa mort, si prochaine; malheureusement, les désignations de ses tableaux sont toujours fort vagues et il est impossible, aujourd'hui, de reconnaître ceux-ci avec certitude.

En 1823, il explore la Flandre, dont il connaissait déjà Calais, Bou-



LE PARTERRE D'EAU A VERSAILLES

(Musée du Louvre)

logne et Dunkerque, s'arrête à Béthune, à Hazebrouck, à Saint-Omer, à Abbeville et revient à Paris, en automne, avec de nombreuses toiles, dont plusieurs seront envoyées au Salon de 1824, célèbre dans l'histoire de la peinture par la participation de ses compatriotes Lawrence, Constable et les Fielding. On sait quel succès remportèrent les Anglais : Bonington obtint une médaille d'or, de compagnie avec Constable et les Fielding. Lawrence ne reçut pas de médaille, mais fut fait chevalier de la Légion d'honneur.

Il faut se rappeler qu'à cette époque Bonington avait à peine vingt-trois ans et qu'une médaille d'or était une distinction rare et d'une réelle valeur morale. Ses envois au Salon de 1824 étaient au nombre de cinq : une aquarelle, *Vue d'Abbeville*, achetée par la Société des Amis des arts; et quatre peintures à l'huile, une *Étude de Flandre*, une *Marine*, achetée par la Société des Amis des arts; une *Plage sablonneuse*, achetée par M. du Sommerard, et des *Pêcheurs débarquant du poisson.*

Son nom est déjà connu des amateurs et de la jeune génération des artistes. Les marchands savent le chemin de son atelier. Son habileté et sa facilité d'exécution lui permettent de produire ses meilleurs tableaux en se jouant. Il ne semble pas qu'il puisse s'élever plus haut. « Vous êtes roi dans votre domaine, lui disait Delacroix, et Raphaël n'eut pas fait ce que vous faites. » Il est devenu, grâce à ses dons naturels et à son éducation artistique, le vivant trait d'union entre l'école française et l'école anglaise. Il est un des principaux novateurs qui emportent la jeune génération vers de nouveaux horizons.

A. DUBUISSON

(A suivre.)

UNE STATUE DÉCOUVERTE A DÉLOS

APOLLON VAINQUEUR DES GALATES

La statue que reproduit la planche ci-contre fut découverte à Délos, au cours des dernières fouilles. Nous n'eûmes pas le plaisir de la voir apparaître, sous la pioche de nos ouvriers, telle que nous la montrons aujourd'hui, mais celui de la reconstituer pièce à pièce. Les débris en furent recueillis un à un, sur divers points du quartier compris entre le port et le théâtre[1]. Il semblait qu'on eût pris peine à les disperser. Le torse émergea le premier, en 1904, d'un amas de décombres. L'arbre, avec le bras gauche et la plinthe, ne vint le rejoindre que l'année suivante. La jambe gauche et la tête se firent attendre jusqu'en 1906. La statue est à présent presque entière, et le peu qui lui manque nous peut être quelque jour rendu. Le marbre, d'un beau grain diaphane, a presque partout gardé la fraîcheur de son poli. Il a ces tons chauds et dorés que donne parfois au Paros le contact prolongé des terres[2].

Le jeune dieu, qu'on reconnaît sans peine pour un Apollon, est figuré dans une attitude à la fois nonchalante et fière. D'un geste un peu lassé, il a posé sa main droite sur sa tête. Du pied gauche, il foule trois boucliers jetés à terre devant lui. L'impression du visage est rêveuse, le regard lointain.

1. Haut., 1 m. 51. L'annonce de la trouvaille, accompagnée d'une reproduction, a été faite par M. Holleaux, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1907.

2. Sur le tronc d'arbre, deux trous de scellements marquent la place d'un objet rapporté, sans doute un carquois. Des traces de polychromie se voient encore sur l'arbre (jaune clair), et sur la bordure des boucliers (jaune et vermillon).



Apollon vainqueur des Galates.

Statue en marbre découverte Délos

Le type de l'Apollon au bras levé, créé dans l'école de Praxitèle, est représenté dans nos musées par plus de soixante statues. Il n'en est pas, cependant, qui soit identique à la nôtre; il n'en est guère non plus qu'on lui puisse comparer pour le mérite de l'exécution. L'original dont procède cette lignée de répliques était une œuvre célèbre, qu'on admirait dans Athènes, aux jardins du Lycée. Ce n'est pas, à coup sûr, dans le marbre délien qu'il faut en chercher l'image la plus fidèle, mais plutôt dans les deux *Apollons lyciens* du Louvre et du Capitole, dont les formes plus robustes et la pose moins languissante font songer à l'Hermès d'Olympie. Notre statue n'emprunte au modèle praxitélien que le sujet et l'attitude. Le sculpteur dont elle est l'œuvre poursuit un autre idéal. Il est épris des formes sveltes, élégantes, et demande aux types masculins quelque chose de la beauté féminine. Son Apollon n'a rien d'un athlète; il lui a donné de moins larges épaules et plus d'abandon dans l'attitude. Il a mieux marqué le hanchement du torse, la souplesse un peu molle du corps aux lignes sinueuses. Dans le traitement du nu, il n'a pas mis sa science à détailler la musculature, mais à donner au Paros, caressé par des jeux de lumière et d'ombre, l'apparence vivante et moite de la chair. Autre indice, où se marque plus clairement encore la recherche du trait féminin; cet Apollon est coiffé comme une Aphrodite, et ses cheveux ondulés sont noués en chignon sur la nuque.

Tous ces caractères dénoncent une adaptation des plus libres et assez tardive. Mais voici surtout par où le sculpteur délien a renouvelé l'intérêt et le sens d'un thème devenu banal. Les boucliers qui gisent sous le pied du dieu ne ressemblent en rien à ceux dont s'armaient les guerriers hellènes. A leur forme ovale, à la nervure qui les traverse, on reconnaît aisément des armes galates. Il ne s'agit donc point d'une image quelconque d'Apollon, mais du dieu Delphique par qui les bandes de Brennus furent dispersées. On peut rapprocher de la nôtre une statue dédiée à Delphes en mémoire des mêmes faits, uniquement connue par des effigies monétaires, et qui représentait l'Étolie assise sur des boucliers galates [1].

L'œuvre qui vient de nous être rendue rappelait aux Déliens ce prétendu désastre des barbares, dont les Grecs firent si grand bruit et dont les historiens modernes se sont pris parfois à douter. Tite Live, impartial en

1. Head, *Historia nummorum*, p. 284.

l'affaire, laisse entendre que nos ancêtres ne se retirèrent point sans avoir mis le sanctuaire au pillage. Si plusieurs oublièrent en route leurs boucliers, ce fut peut-être pour emporter plus de butin. D'ailleurs, Apollon avait pu défendre son temple, il n'avait pas sauvé la Grèce. Pendant plus d'un siècle, la menace de l'invasion pesa sur les Hellènes, et lorsqu'on célébrait le miracle de Delphes, c'était dans l'espoir qu'il se renouvelât. Parvenus en Asie mineure, les Galates harcelaient les riches cités du littoral, sœurs et rivales de Délos, pillaient les temples, rançonnaient les États. Priène, Milet, Éphèse les voyaient apparaître et ne les éloignaient qu'à prix d'or. L'art de l'époque est tout plein de ces guerriers gaulois, aux cheveux hirsutes, comme on voit, dans celui du xve siècle, rôder des figures à turbans.

Délos, protégée par son dieu et surtout par Poseidon, ne reçut point alors leur visite. Ce fut seulement beaucoup plus tard, il y a quelques années à peine, qu'une expédition venue de Gaule, mais celle-là pacifique et pieuse, aborda et dressa ses tentes dans l'île d'Apollon.

Gabriel LEROUX

LES MAITRES DE PETITOT

LES ÉMAILLISTES DE L'ÉCOLE DE BLOIS

A PEINE Jean Toutin et ses fils avaient-ils mis au jour leurs premiers travaux[1], qu'ils voyaient naître, tout auprès d'eux, de redoutables rivaux. Aux portes même de Châteaudun, les orfèvres de Blois se mettaient à l'œuvre, et créaient en quelques années des ateliers si florissants qu'on peut expliquer jusqu'à un certain point, par cette concurrence, le départ des Toutin pour Paris.

C'était un merveilleux terrain pour le nouvel art que cette ville privilégiée, où le caprice des hôtes royaux ou princiers entretenait autour du château toute une pléiade d'orfèvres et de joailliers. Ces habiles artisans venaient de se spécialiser dans la fabrication des montres. On comptait dans la ville plus de trente maîtres horlogers, qui, joints à un nombre presque égal d'orfèvres, faisaient de Blois une véritable cité du bijou[2].

1. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 456, et t. XXV, p. 39. Depuis la publication de ces deux articles, nous avons retrouvé l'acte de mariage d'Henri Toutin : « Le dimanche xxie juillet xvi^c quarante un ont esté espouzez au temple de lad. eglise par led. sieur Du Moulin, pasteur, Henry Toutin, m^e orfebvre a Paris, filz de [honnorable feu] Jehan Toutin, aussy m^e orfebvre et Élisabeth Merault, pere et mere, et Renee Molard, fille de Me Eleazare Molard, procureur en l'election de Chasteaudun, et honnorable femme Marguerite Janson, ses pere et mere » (Communiqué par M. Henri Lecesne).

2. Le 5 novembre 1621, Marie de Médicis, recevant a Blois l'ambassadeur venitien venu pour prendre congé d'elle, detacha de son côte deux petites montres d'or et les lui donna, disant « qu'elle lui faisait don de ces fruits merveilleux qui naissent à Blois dans les mains des excellents ouvriers du pays » (Musée rétrosp., cl. 96, Expos. de 1900).

Quel succès dut rencontrer la peinture sur émail appliquée à la parure élégante, où l'éclat des tons, la préciosité du travail et le fini de l'exécution constituent des qualités de premier ordre !

Si l'on en croit Félibien, l'introduction à Blois des nouveaux procédés aurait été volontaire. Jean Toutin aurait livré son secret à des élèves habiles qui seraient venus s'instruire à son atelier. Le fait en lui-même n'a rien d'impossible, et Toutin ne songea peut-être pas à voir des rivaux dans des orfèvres établis ailleurs qu'à Châteaudun. Mais un si beau désintéressement nous laisse sceptique. Les artisans d'autrefois étaient, à juste titre, trop jaloux de leurs découvertes pour divulguer, même à prix d'or, les recettes qui leur assuraient un avantage sur leurs concurrents. Il fallait « crocheter leur secret », comme le fit le forgeron breton Tourtelier avec Houlard d'Avranches, qui savait si bien tremper les arcs d'arbalète et s'enfermait quand il se livrait à ce travail délicat[1]. Toutin, nous en sommes persuadé, n'enseigna qu'à ses fils le secret de ses nouvelles couleurs. Si les orfèvres blésois se mirent de si bonne heure à travailler sur émail, c'est qu'ils surprirent le procédé, soit par des indiscrétions involontaires, soit plutôt en débauchant des ouvriers, ce qui se faisait couramment, en dépit des règlements corporatifs. Isaac Gribelin, que Félibien donne pour disciple à Toutin, avait, au moment de la découverte, dépassé la quarantaine. Il était marié et établi depuis au moins cinq ou six ans. Ce sont là, on l'avouera, de singulières conditions pour se mettre en apprentissage.

Un assez curieux procès, plaidé devant le bailliage de Blois le 7 mars 1634, va nous éclairer sur la guerre que se faisaient alors orfèvres, horlogers et graveurs, et nous renseigner en même temps sur la façon dont ils arrivaient à « crocheter » les secrets de leurs rivaux[2].

Un graveur, Abel Bérault, était accusé d'avoir employé un ouvrier messin[3], nommé Jean Goudelin, à des travaux d'orfèvrerie. Une visite domiciliaire avait fait découvrir chez lui un plat servant à la dorure, et son

1. Noel du Fail, *Œuvres*, Édition elzevirienne, t. Ier, p. 320.

2. Arch. départ. de Loir et Cher, papiers du bailliage. Nous devons la communication de ce précieux document et de plusieurs autres à M. Adrien Thibault, ancien président de la Société des sciences et des lettres de Loir et Cher.

3. La réputation des Lorrains comme émailleurs aux XIIe et XIIIe siècles est établie par de nombreux textes.

ouvrier avait été surpris achetant des lingots d'argent chez un orfèvre de la ville. Mais les débats révélèrent le véritable motif des poursuites. Bérault avait débauché Goudelin de l'atelier de Christophe Morlière, un des premiers orfèvres initiés aux nouvelles couleurs, et l'avait caché chez lui, dans un grenier, pour le faire travailler loin des regards profanes à des besognes interdites par les règlements.

Devant la justice, le compagnon protesta de son innocence. Non seulement il nia avoir « pris et emporté plusieurs papiers ecriptz à la main, contenant plusieurs secretz appartenans audit Morlière », mais, avec une belle audace, il prétendit n'avoir quitté son ancien maître que parce qu'on



FIG. 1. — JEAN II TOUTIN. — BOITIER DE MONTRE.
Collection Paul Garnier.

l'avait volé lui-même, dans sa maison, « de quelques papiers contenans plusieurs secretz d'orfevrerye, pour faire lequel vol on a rompu ung ais du plancher du cabinet où il avait retiré les dits papiers ». Le juge ne se rendit pas à de si bonnes raisons et condamna le compagnon à quitter l'atelier de Bérault dans les trois jours, la ville de Blois dans la quinzaine.

Ne suffisait-il pas, convenons-en, d'un ou deux Goudelin, de ces compagnons orfèvres « allant par le pays », pour divulguer ce qui restait à trouver dans la peinture à couleurs vitrifiables ? Ne cherchons donc pas, à proprement parler, de disciples aux Toutin, et essayons de jeter quelque lumière sur les représentants les plus connus de l'école de Blois, dont Félibien ne nous donne pour ainsi dire que les noms[1].

1. Nous ne pouvions songer à entreprendre un dépouillement des registres paroissiaux de Blois,

Isaac Gribelin, maître orfèvre et garde du métier dès 1634, était protestant comme les Toutin. Nous le supposons fils de Simon Gribelin, maître horloger, et frère d'Abraham Gribelin, horloger et valet de chambre du roi[1]. Il paraît s'être marié trois fois : avec Sarah Fousteau, avant 1625 ; avec Rachel Fousteau, avant 1629 ; et le 22 octobre 1634 avec Anne Cuper, fille de l'horloger Michel Cuper, décédé. Il était donc allié à Petitot par les femmes. Il semble n'avoir laissé que des filles dont deux épousèrent des horlogers. Suzanne, née le 25 juin 1632, s'unit à Nicolas Massy, le 29 mai 1661 ; Rébecca, née le 14 décembre 1640, à Henri Maréchal, le 27 novembre 1661. A cette date, Isaac Gribelin était mort.

Nous ne connaissons aucune œuvre signée de son nom, mais nous n'avons nul motif de suspecter Félibien qui en fait un émailliste de talent, ni surtout Bernier, l'historien de Blois, qui lui reconnaît « un génie si particulier pour les portraits, qu'il a été un des premiers hommes de son temps en cet exercice, réussissant également en pastel et émail[2] ». Comme ses confrères, sa principale production devait être les boîtiers de montre. Mais non content de décorer et peut-être de confectionner l'enveloppe extérieure, il s'avisa de faire fabriquer dans son atelier, par des ouvriers à ses gages, la montre tout entière et s'attira un procès avec la communauté des horlogers. On saisit chez lui une vingtaine de montres, prêtes à être mises en vente, et le présidial lui fit défense de « trafiquer par lui directement de montres, ni même d'employer aucun maître horloger ou compagnon pour lui faire des ouvrages de leur métier » (19 juin 1636). Gribelin épuisa toutes les juridictions d'appel, mais un arrêt du Parlement, le 28 août 1638, confirma la sentence de Blois[3].

Félibien cite le nom de Dubié parmi les premiers ouvriers à qui Toutin communiqua son secret, et qui contribuèrent à le perfectionner. Il serait venu exercer à Paris, où son mérite lui aurait valu un logement dans les galeries du Louvre. Nous ne savons absolument rien de cet artiste que

mais un érudit blésois, M. Trouessart, qui a exécuté ce minutieux travail pour son propre compte, a bien voulu, avec un désintéressement parfait et une rare obligeance, nous communiquer le relevé des actes intéressant nos émaillistes.

1. Abraham Gribelin eut pour fils Jacob Gribelin, graveur, marié à Marie Norieux, le 18 janvier 1660, et mort à Paris en 1676. De ce mariage naquit le graveur Simon Gribelin, le 4 mai 1661, mort à Londres le 18 janvier 1733.

2. Bernier, *Histoire de Blois*, 1682. In-4°, p. 73.

3. Arch. nat., X[1]A, 2133. Signalé par M. l'abbé Develle, *loc. cit.*

A. Dupré, dans son *Histoire de Blois*, fait naître à Chouzy, village distant d'environ deux lieues de cette ville, sans pouvoir en donner la moindre preuve[1].



FIG. 2. — ATTRIBUÉ A PIERRE CHARTIER. — PLAQUE ÉMAILLÉE.

Dresde, Voûte verte.

L'établissement de Pierre Chartier dans la capitale est plus certain.

1. « Il n'y a jamais eu à Blois d'orfèvre de ce nom, nous écrit M. A. Thibault, ou dans la contrée d'habitants de ce nom ». Félibien a dû faire erreur. Il y avait à Paris un orfèvre renommé, Jean Hubé, habitant, dès 1635, rue Bourtebourg, et qui exerçait encore en 1682, mais nous ne l'avons pas trouvé parmi les artistes logés au Louvre (Arch. nat., Z1B 652).

Né le 5 janvier 1618, il était fils aîné d'un orfèvre de Blois, Antoine Chartier, et d'Anne Hardouin, mais il perdit son père en 1631, avant d'avoir atteint l'âge prescrit pour être reçu à la maîtrise. Sa mère garda la direction de l'atelier pendant quelques années, et dès 1638, nous voyons Pierre Chartier qualifié de maître orfèvre[1]. A quel moment quitta-t-il Blois pour Paris? Les documents ne le disent pas, mais sur les registres de l'état civil de Blois, à la date de 1651, il figure avec cette indication : « Pierre Chartier, marchand orfèvre, demeurant à Paris[2] ». Il habitait rue des Fossés-Saint-Germain, et vivait encore en 1683, sans avoir fait, semble-t-il, une brillante fortune, car son cousin, Pierre Chartier, avocat au Parlement, lui légua, par testament, 8.000 livres « en considération des bons services qu'il luy a toujours rendus et affection qu'il luy porta, et parce qu'il a peu de bien pour subsister[3] ».

Cette injustice du sort n'empêcha pas Félibien, qui connaissait certainement Chartier et le cite « pour les fleurs en émail » dans sa liste des peintres qui ne sont pas de l'Académie (1679), de priser fort son talent : « Pierre Chartier, de Blois, dit-il dans ses *Principes*, se mit à faire des fleurs, à quoy il réussit parfaitement, et l'on vit aussitôt plusieurs personnes dans Paris s'attacher à cette manière de peindre, dont l'on fit quantité de médailles et d'autres petits ouvrages[4] ». Chandon, dans son *Dictionnaire*, est plus précis encore : « Il excella, dit-il, à peindre en émail clair. On a beaucoup vanté son chef-d'œuvre, qui est un dessus de boîte ronde, où serpente une guirlande de fleurs. La finesse, la légèreté, caractérisent ce morceau précieux, la fraîcheur et le velouté font illusion à l'œil et semblent appeler l'odorat[5] ».

La belle plaque du *Kœnigliches Grünes Gewœlbe*, de Dresde (fig. 2), dont nous donnons la reproduction, ne dément pas une si bonne opinion. Pierre Chartier méritait son renom de peintre de fleurs, mais si la reliure du musée Condé, à Chantilly (fig. 3), est également son œuvre[6], il faut

1. Arch. Nat., X1 A, 2133.
2. Develle, *loc. cit.*, p. 40.
3. Bibl. nat., mss., pièces orig., 692, fol. 67.
4. Félibien, *Principes d'architecture*, 1676, p. 4.
5. Cité par M. l'abbé Develle, *loc. cit.*, p. 39. Malgré toutes nos recherches, il nous a été impossible de retrouver le passage, faute de référence exacte.
6. Cette reliure recouvre un *Clypeus pietatis*, imprimé à Nuremberg en 1649. Nous remercions vivement M. Macon, conservateur du musée Condé, qui nous en a procuré la reproduction. La plaque

convenir qu'il réussissait moins bien dans les figures et qu'il est resté fort au-dessous des Toutin [1].

Quand nous aurons cité Jean Grillet, qualifié, sur un acte du 15 février 1652, « d'ouvrier en émail, demeurant à Bloys [2] », nous aurons épuisé la série des artistes huguenots. Il nous reste à passer en revue, maintenant, leurs concurrents de l'église romaine.



Fig. 3.

École de Blois. — Reliure en argent et plaques d'émail.

Chantilly, musée Condé.

Avec Christophe Morlière, nous arrivons au plus connu et au plus

du *Kœnigliches Grünes Gewœlbe* ne porte pas non plus de signature. Les fleurs du pourtour sont peintes directement sur l'or. Seules celles du milieu ont un support d'émail blanc. L'attribution n'est pas aussi certaine que le *Dictionnaire* d'E. Molinier nous l'avait fait d'abord supposer.

1. La présence de l'avocat Pierre Chartier au baptême d'une petite-fille de Jean Toutin, en 1638, atteste des relations anciennes entre les deux familles. Nous ferions volontiers de Pierre Chartier un élève d'Henri Toutin (*Mémoires* de Jean Rou, t. II, p. 377).

2. Baptême de Marie, fille de Jean Grillet et Jeanne Boucher. « Marraine, Marie, fille de Theodore Girard, md. orlogeur à Blois » (*Reg. réform. de Blois.*) Nous pensons que cet « ouvrier en email » n'était peut-être pas orfèvre. Il y avait à cette époque un personnage du même nom, poète et bel esprit, qui se qualifie d'émailleur de la reine, dans son livre de : *La Beauté des plus belles dames de la cour* (1647). Ce Jean Grillet était en réalité un souffleur de verre, établi à Essonnes; il pourrait être le père, ou tout au moins le parent, de notre ouvrier de Blois.

habile de nos émaillistes blésois. Il était originaire d'Orléans, où il naquit le 12 mai 1604[1], et vint s'établir à Blois, où sa présence est constatée dès le 10 septembre 1628[2]. Il y épousa, le 11 février 1630, Marie Poète, d'une famille d'horlogers renommés. L'acte de mariage le qualifie d'orfèvre et graveur de monseigneur le frère du roi.

Ce titre envié, que lui valut sans doute autant sa qualité de catholique que son habileté artistique, ne resta pas pour Morlière purement honorifique. Nous avons la preuve qu'il fournit plusieurs fois de bijoux l'Altesse royale. C'est évidemment de ses ateliers que sortaient les jolis enjeux offerts à Mademoiselle de Montpensier par Gaston d'Orléans en 1635 : « Monsieur, dit-elle dans ses *Mémoires*, avait cette complaisance de jouer avec moi des discrétions que je gagnais le plus souvent et dont j'étais payée en montres et en toutes sortes de bijoux qui se trouvaient dans la ville ». Deux ans plus tard, la future Grande Mademoiselle emporta deux montres de Blois pour les offrir au roi et à la reine et vint les leur porter à Saint-Germain : « Celle du roi, écrit-elle, était très petite et émaillée de bleu ; celle de la reine était aussi émaillée, et c'étaient des figures selon l'usage de ce temps ». Au mois de novembre 1637, Morlière se rendit à Tours et apporta à Gaston d'Orléans plus de douze cents livres de bijoux, sans doute destinés à cette belle Louison Roger, dont raffolait l'Altesse royale[3]. En 1643, c'est encore à lui que s'adressa le corps de ville de Blois pour offrir un cadeau au frère du roi, à l'occasion de la reconnaissance de son mariage avec Marguerite de Lorraine. On lui commanda « une montre à boîte d'or émaillée, à figures et personnages », du prix de 1.200 livres[4].

Malheureusement, ce fut le dernier chef-d'œuvre de l'artiste, qu'une mort prématurée surprit quelques mois plus tard, à peine âgé de quarante ans[5]. Il laissait deux enfants en bas âge dont la tutelle fut confiée à Aimé Berger, orfèvre à Amboise. Son fils Victor fut plus tard orfèvre à Blois, mais on ignore s'il se livra à la peinture sur émail.

1. Paroisse Saint-Maclou. Cf. H[erluison], *Artistes orléanais*. Orléans, 1863, in-8°, p. 105.

2. Il est parrain d'un fils de Louis Gremy, me horlogeur, et de Magdaleine Vaulquier. Paroisse Saint-Honoré.

3. *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier.*

4. Registre des délibérations des 1er juin et 7 septembre, cité par M. l'abbé Develle, p. 38.

5. Une pièce du 22 octobre 1644 où la servante de Morlière se déclare obligée de chercher un autre maître après son décès, nous fixe sur la date approximative de sa mort. Cf. l'abbé Develle *loc. cit.*, p. 36.

A défaut de pièces signées de Christophe Morlière, nous sommes obligés de nous en rapporter pour apprécier son talent aux témoignages contemporains. Outre la faveur de Gaston d'Orléans, dont il faut certainement tenir grand compte, Félibien et Bernier se montrent d'accord pour en faire un maître dans son art. L'auteur des *Principes d'architecture* précise même la nature de ses travaux : il excellait à peindre les bagues et les boitiers de montres.

Ses confrères rendaient également hommage à son mérite, puisqu'ils le nommèrent garde du métier en 1638; mais il dut peut-être encore plus cet honneur à son zèle pour les intérêts corporatifs et à sa nature procédurière qu'à son habileté professionnelle. C'était un terrible plaideur que notre orfèvre! Tantôt on le voit intervenir dans la cause d'Isaac Gribelin contre la communauté des horlogers, tantôt il se porte partie plaignante contre le graveur Abel Bérault et le compagnon Goudelin. Un jour, il dénonce à la juridiction de la Cour des monnaies de Paris deux des premiers orfèvres de Blois, coupables de chercher à écouler des objets de fabrication défectueuse chez des revendeurs étrangers à la profession [1]; une autre fois, il plaide contre son associé Henry Hivert, faute de s'entendre sur un règlement de compte embrouillé.



Fig. 4.
Attribué a Christophe Morlière.
Boitier de montre.
Vienne, Trésor impérial.

Ce dernier procès a du moins l'avantage de nous renseigner sur le prix que Morlière mettait à ses œuvres en 1639. Notre émailliste réclamait « six pistolles pour la façon d'une boiste de monstre pincte, une pistolle pour le dedans d'une aultre boiste en païzage, et deux escuz pour un jon d'or ». Hivert consentit à lui tenir compte « de la fasson d'un païsage, du dedans d'une boiste et de la pinture d'un petit jon... et pour icelles fassons sept livres, qui est plus qu'il n'en appartient, et quant au païsage pour lequel icelluy deffendeur demande six pistoles, dict le demandeur et sous-

1. 1640, 5 mars. Arch. nat. Z¹ B. 648.

tient qu'il y est mal fondé pour ce que ayant esté faict sur une boiste de monstre laquelle le sieur Morlière a vendue pour luy à Paris et dont il a reçeu le prix duquel ils ont ensemble compté à son retour, qui fut au mois de may 1638 »[1].

Il n'y avait évidemment pas, à ce tarif, de fortune à faire. Mais dans sa courte carrière, Christophe Morlière avait cependant su acquérir une certaine aisance, car il possédait une collection de curiosités que Pierre Borel mentionne dans son *Roole des principaux cabinets et autres raretez de l'Europe*[2].



FIG. 5. — ATTRIBUÉ A CHRISTOPHE MORLIÈRE. COUPE EN OR ÉMAILLÉ.
Vienne, Trésor impérial.

On ne connaît, nous l'avons dit, aucune pièce portant sa signature. Mais on conserve au Trésor impérial d'Autriche, à Vienne, une superbe montre (fig. 4), décorée sur ses deux faces de fleurs en émail, dont le mouvement est au nom de son beau-frère Jacques Poète. On peut raisonnablement supposer que l'habile horloger blésois n'a pas été chercher au dehors un artiste qu'il avait dans sa famille et qu'il a confié la peinture du boîtier à Christophe Morlière. Si notre conjecture est fondée, on pourrait peut-être lui attribuer également une belle coupe en or émaillé (fig. 5, 5 *bis*), du même musée, dont l'intérieur représente *le Triomphe de Bacchus*, et le couvercle des fleurs très voisines de la montre Poète.

Morlière mort, Robert Vauquer hérita de sa vogue et le surpassa, semble-t-il, en habileté. Félibien et Bernier le donnent pour élève à l'orfèvre de Gaston d'Orléans. Nous pouvons les en croire sur parole, car les actes

1. 1639, 22 mars. Arch. dép. de Loir-et-Cher, bailliage de Blois. Cité par M. l'abbé Develle, p. 18.
2. Borel (Pierre), *Les Antiquités... de la ville et comté de Castres*. Castres, 1649, in-12. Cité par M. l'abbé Develle.

d'état civil nous prouvent quelles relations étroites unissaient Morlière à la famille Vauquer.

Comme les Toutin, notre émailleur avait sur ses rivaux l'avantage d'une sérieuse éducation artistique. Le chef de famille, Michel Vauquer, était à la fois horloger et graveur. Des trois fils qu'il eut de Marguerite Tuquoy, l'aîné, Michel, se fit horloger, Jacques, né le 11 octobre 1621, devint le graveur renommé que l'on connaît[1], et le troisième, Robert, né le 31 avril 1625, se livra à la peinture sur émail. Ils étaient cousins des Mosnier, peintres blésois de mérite.

1



2

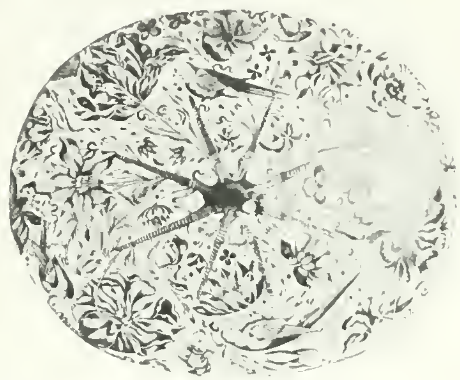


FIG. 5 *bis*. — ATTRIBUÉ A CHRISTOPHE MORLIÈRE. — COUPE EN OR ÉMAILLÉ.

Vienne, Trésor impérial.

1. Intérieur. 2. Couvercle.

Tout ce que nous savons de Robert Vauquer se réduit à des dates. Il épousa Anne Lescuyer, fille d'un officier de Gaston d'Orléans, qui lui donna une fille, Anne, le 27 avril 1669, et un fils, Michel, le 15 juin 1670. Il mourut quelques mois plus tard, le 20 octobre 1670, dans la maison des champs qu'il possédait au village de Chambon, à deux lieues de Blois. Il était à peine âgé de quarante-cinq ans[2].

1. Le catalogue des œuvres de Jacques Vauquer figure dans les *Manuels* (Cf. Guillemard, *les Maîtres ornemanistes*, p. 85). Ce qu'on sait moins bien, c'est qu'il épousa, le 29 janvier 1640, Élisabeth Lemaire et qu'il mourut en 1686, ayant entre autres enfants Élisabeth (18 decembre 1640), qui epousa Barthélemy Collineau, Marguerite (15 avril 1646), mariée à André Plejot, et deux fils, Michel (9 juin 1653) et Jacques (27 decembre 1658) (*Reg. de la paroisse Saint-Honoré*, à Blois).

2. « Le 3e jour d'octobre fut enterré en l'église Saint-Honoré et mourut le jour precédent à Chambon, Robert Vauquer, peintre en email » (*Reg. Saint-Honore*).

Mieux avisé que son maître, il a laissé son nom sur quelques-unes de ses œuvres. Le Cabinet numismatique de la Bibliothèque vaticane, à Rome, conserve une série de dix-huit plaques représentant la vie du Jésus-Christ, signées : *Opus Roberti Vauquerii Blesensis an. 1660*, disposées autour d'un lutrin triangulaire[1].

A la vente Bernal, à Londres, en 1855, figurait une montre signée, dont malheureusement nous n'avons pu retrouver la trace et que nous ne connaissons que par la description du catalogue : « Une montre ronde, émaillée, sujets de chasse, dessus et dessous, avec peinture d'un caractère sacré, nom de l'artiste sur le fond, au-dessous du Christ Enfant : *Vauquer pinxit*, médaillons émaillés et sujets sur le tour. Au centre du cadran, un sujet sacré et, dans la boîte émaillée, la *Sainte Famille*. Mouvement de Bonneux à Paris. La montre passe pour avoir appartenu à Anne d'Autriche[2] ».



Fig. 6. — Jacques Vauquer. L'Adoration des Mages. Gravure.

Enfin, la collection Paul Garnier possède une charmante montre (fig. 7) non signée, mais qu'on peut sans crainte attribuer à Robert Vauquer, car elle reproduit sur une de ses faces une *Adoration des mages* qui figure sur la planche n° 6 de l'œuvre de Jacques Vauquer (fig. 6), son frère. L'autre côté du boîtier représente *l'Adoration des anges*, l'intérieur du couvercle *l'Annonciation*. Le pourtour est décoré de petits tableaux encadrés de fleurs. C'est un bijou, et nous ne pouvons que trouver l'abbé de Marolles un peu tiède lorsqu'il nous dit :

Quant a Robert Vauquer, on aime sa besogne.

Il faut sans doute ajouter au livre d'or de l'école de Blois le nom de

1. C'est le pape Leon XII (1823-1829) qui fit au Cabinet ce précieux cadeau.
2. N° 3896 du catalogue.

Madeleine Du Cloux, qui signa, le 14 janvier 1651, le beau portrait d'ecclé-



1



2



3



4



5



6

Fig. 7. — Robert Vauquer. — Montre.
Collection Paul Garnier.
1. Face. 2. Fond. — 3. Intérieur du couvercle. — 4. Cadran. — 5, 6. Pourtour

siastique de la collection Hawkins, exposé en 1874 au South Kensington

Museum [1]. Nous aimerions à rattacher cette artiste à la famille d'orfèvres blésois, dont un membre, Pierre Duclou, faisait baptiser un fils à l'église Saint-Honoré en 1621. Faute de renseignements précis, nous préférons la laisser en marge de notre étude.

D'autres émailleurs nous ont certainement échappé. Nous avons cependant suffisamment insisté sur les plus notables pour qu'on puisse porter un jugement, en tout état de cause, sur le mouvement artistique et industriel blésois, et lui accorder la place à part qu'il mérite.

Ce mouvement fut-il durable? Il est presque certain que non. La mort de Gaston d'Orléans, survenue en 1660, sans avoir eu peut-être autant d'influence que les historiens locaux s'accordent à lui en donner, n'en priva pas moins horlogers et orfèvres d'un protecteur et d'un mécène. Le château, délaissé par cette petite cour d'officiers, de gentilshommes, de dames et de demoiselles d'honneur, qui entouraient l'exil du frère de Louis XIII, priva le commerce blésois de sa meilleure clientèle.



Fig. 8. — Les Frères Huaud. Tasse en émail.
Londres, musée de South Kensington.

Pourtant, en vertu de la force acquise, les ateliers conservèrent quelque temps le meilleur de leur activité. En 1664, on comptait encore à Blois trente-huit maîtres horlogers. Mais la révocation de l'édit de Nantes, la misère générale des dernières années du règne de Louis XIV, portèrent à la bijouterie de luxe un coup irrémédiable. Au début du XVIIIe siècle, les chefs-d'œuvre d'antan ne sont plus qu'à l'état de souvenir. Le foyer d'art blésois est éteint.

La peinture sur émail ne disparaît pas pour cela du domaine de la mode. A Paris, Henri Toutin a fait des élèves. Louis Hans abandonne la miniature pour s'adonner au nouvel art. Louis du Guernier signe, dès

1. Exposition du South Kensington Museum, 1874, n° 168. Nous croyons, sans en avoir la preuve, que Madeleine Duclou était née à Blois. On trouve, sur les registres de Saint-Honoré, en 1604 (13 juillet) : baptême de Pierre, fils de Pierre Duclou et de Jacquette Verdier, et en 1621 (1er mars) : baptême de Pierre, fils de Pierre Ducloux et de Cath. Bouchault.

1643, son portrait de la *Marquise de Brandebourg*[1]. Pierre Signac s'expatrie et va mettre ses pinceaux au service de Catherine de Suède (1646)[2]. Bientôt, Genève accaparera à son profit l'émaillerie peinte, et à la suite des Petitot et des Huaud[3], toute une légion d'orfèvres habiles



FIG. 9. — LES FRÈRES HUAUD. — SOUCOUPE EN ÉMAIL.
Londres, musée de South Kensington.

multipliera à l'infini, pendant plus d'un siècle, les sujets mythologiques et les portraits à bon marché.

1. Collection de S. M. la reine des Pays-Bas.

2. Sjœberg, *Emalj-och miniatyrmalaren, Pierre Signac*, Stockholm, 1907, in-8.

3. Nous avons reçu depuis la publication de notre article sur les Huaud (*Revue*, t. XXII, p. 293) la photographie d'une belle tasse, du South Kensington Museum, signée : *Les frères Huaud pin.* Il nous a paru intéressant d'en donner la reproduction (fig. 8 et 9).

Et voilà qu'à la suite de cette étude une question se pose qui en sera comme la conclusion. Faut-il ranger Jean Petitot parmi les peintres de l'École de Blois ?

Certes, la conjecture est tentante. Mais si les probabilités sont toutes en sa faveur, la preuve décisive fait encore défaut, et nous ne pouvons qu'exposer les arguments de la question sans prétendre la résoudre.

Il paraît certain qu'au moment où Petitot et son maître, Pierre Bordier, quittaient Genève pour parcourir la France, on ne pratiquait les couleurs vitrifiables que dans les ateliers des Toutin. Or, quand les deux compagnons arrivèrent en Angleterre, vers 1634 ou 1635, ils présentèrent à Charles Ier des portraits de leur façon. Ne faut-il pas en conclure qu'ils avaient appris le nouvel art d'émail chez les seuls maîtres qu'il y eût encore en France, c'est-à-dire chez les orfèvres de Châteaudun ?

Il y a plus. Lorsque Jean Petitot rentre à Paris, après la mort de Charles Ier, et s'associe avec Jacques Bordier, cousin de son premier maître, les deux orfèvres épousent, à quelques mois d'intervalle (1651), deux blésoises, filles de Sulpice Cuper, contrôleur des rentes à Bordeaux, apparentées à toute une famille d'orfèvres, et cousines d'Isaac Gribelin, élève de Toutin. C'est même à Blois, le 2 janvier 1653[1], que vient au monde Jean Petitot le fils, présenté au baptême par son grand-père Cuper.

Les relations qui amenèrent ce double mariage ne rappellent-elles pas un premier séjour de Petitot dans le Dunois et le Blésois, avant 1635 ? A cette date, un apprentissage chez les maîtres de l'école avait sa raison d'être. Après le retour d'Angleterre, entre 1649 et 1651, on se demande ce que Petitot serait venu y faire. Il n'avait plus alors rien à apprendre de personne.

Henri CLOUZOT

1. « Jean Petitot, fils d'honorable homme, Jehan Petitot, marchand, bourgeois de Paris, et de Marguerite Cuper, ses pére et mére, est né le 2e de janvier 1653, et a ete présenté au baptême par noble homme Sulpice Cuper, controlleur géneral de rentes en Guyenne, et dlle Marie Salat, femme de Jacques Bellay, conseiller et medecin du roi » (*Reg. de l'église réformée de Blois*).

DESSINS ET MONOCHROMES ANTIQUES



PEINTURE SUR STUC
provenant de la Villa Farnésine.
Rome, musée des Thermes.

Les spécimens les plus caractéristiques et les plus vénérables de la peinture grecque se trouvent sur les vases, car nous ne devons pas considérer ici les décorations découvertes à Mycènes, à Tirynthe, en Crète et à Milo, qui appartiennent à une époque préhellénique. Les artistes potiers nous ont laissé un grand nombre de sujets, dont l'exécution se rapproche plus du dessin que de la peinture, inspirés souvent de compositions peintes de l'époque. Douris, Euphronios et leurs émules surent exprimer, avec un simple trait, des formes délicates dont la vie et l'esprit égalent la grâce et le charme. Assez ignorés de leur temps, ces potiers ne sont pas mentionnés par les textes, mais notre amour de la beauté classique nous fait goûter leurs œuvres à l'égal des statuettes de Tanagra et de Myrina, produits exquis d'artisans obscurs.

L'histoire, cependant, inscrit souvent avec éloge des noms de peintres grecs; certains auteurs, Pausanias, Pline, Lucien, et quelques autres, vantent les conceptions géniales de Polygnote, de Zeuxis, de Parrhasios, d'Apelle, de Protogène, etc.; ils décrivent parfois minutieusement leurs travaux, mais aucune de leurs œuvres n'est parvenue jusqu'à nous. Toute-

fois, les nombreuses peintures antiques retrouvées à Rome, à Pompéi et dans d'autres villes de la Campanie ensevelies sous les cendres du Vésuve, peintures dues aux artistes de l'époque romaine du premier siècle avant et des deux premiers siècles après Jésus-Christ, nous apportent un reflet assez fidèle de ce que fut une partie de la peinture grecque. Il s'y rencontre, en effet, des sujets célèbres, reproduits à plusieurs exemplaires, et conformes, dans leurs lignes principales, aux descriptions littéraires. Et tel sujet sculpté ou reproduit en mosaïque, fut exécuté en peinture, avec toutes les nuances de la plus riche palette, d'après des cahiers de modèles qui formaient le fonds des ateliers des décorateurs gréco-romains.

Ce n'est pas de ces œuvres d'atelier que nous nous occuperons ici ; nous nous proposons de passer en revue des œuvres d'un tout autre genre, les « monochromes », sortes de dessins dont le style rappelle la peinture des vases. Ils apportent en effet à l'histoire de la peinture antique un appoint spécial : leur exécution sur plaques de marbre blanc, — comme les effigies peintes des stèles funéraires grecques, — les rattache étroitement aux œuvres importées de la Grèce et de l'Orient hellénique, car la plupart des œuvres grecques originales n'ont pas été exécutées sur le mur, mais sur des panneaux de diverses matières. C'est même cette disposition pratique qui permit la conservation et le transport des chefs-d'œuvre grecs dans Rome victorieuse, ainsi que le transfert à Constantinople du tableau de la *Bataille de Marathon*, qui avait figuré, pendant neuf cents ans, au Pœcile d'Athènes.

La plus curieuse série de ces peintures sur plaques de marbre blanc, se compose de six sujets provenant d'Herculanum et de Pompéi. Exécutées au trait, en sanguine et en noir, ces compositions, rehaussées de couleur dans certaines parties, offrent aussi quelques indications de modelé; elles séduisent par la précision délicate du dessin et l'élégante souplesse de la ligne, par la grâce et la vérité des attitudes, mais intriguent encore les archéologues. Elles furent, du reste, estimées comme des œuvres de valeur par les Romains (du premier siècle avant notre ère au premier siècle après J.-C.), autant pour leur beauté d'exécution que pour leur origine grecque. L'un des sujets, traité en sanguine et noir, que le temps a pâli considérablement, a éveillé l'imagination et la fantaisie des

savants et des copistes : plus de douze interprétations différentes en ont été données, quelques-unes absolument invraisemblables. D'après les dernières recherches, cette peinture représenterait le *Repos de Silène :* un homme (Silène ?) à peine recouvert d'un vêtement, que l'on croit être une peau de panthère, et très las, s'est arrêté sous un arbre, à côté d'un simulacre d'autel rustique ; il s'est assis sur une grosse pierre ou sur



FIG. 1. — THÉSÉE, LE CENTAURE EURYTION ET HIPPODAMIE.
Peinture sur marbre provenant d'Herculanum. — Naples, Musée national.

l'outre qu'il portait. Deux femmes passent, avec un âne ; elles s'arrêtent. L'une reste appuyée sur l'animal (qui ne semble pas être l'âne de Silène) ; l'autre, l'himation relevé sur la tête, a offert un rython au voyageur, qui se désaltère, et, dans un mouvement charmant de compassion, lui témoigne sa sollicitude.

Dans le second sujet, mieux conservé et plus connu, des jeunes filles jouent aux osselets, le jeu des *pente litha* ou des cinq cailloux[1]. Les

1. Jeu connu chez les Grecs dès la plus haute antiquité, et que l'on retrouve aussi rappelé par quelques statuettes de Tanagra.

inscriptions grecques placées au-dessus des personnages indiquent leurs noms. Les jeunes filles accroupies sont Aglaé, une des Charites, et Ileaiera, fille de Leucippe. Debout se voient Latone, Niobé et Phœbé, qui semblent être en discussion. De ce dessin, signé en grec : *Alexandre d'Athènes a peint*, nous donnons ci-contre la gravure. C'est tout un poème de la grâce féminine des bras et des mains, dont la traduction offre un charme infini. Il est tracé en rouge, avec quelques détails en gris foncé.

De la même école est le dessin très précis qui montre *le Centaure Eurytion, Hippodamie et Thésée*, au moment où l'épouse de Pirithoüs, enlevée par le centaure, est délivrée par le héros grec, épisode principal du combat des Centaures et des Lapithes (fig. 1). Quoique ne portant aucune signature, ce dessin sur marbre offre des traits d'une pureté et d'une sûreté d'exécution qui évoquent pour nous le nom d'un Apelle ou d'un Protogène. On pourrait aussi le rapprocher, pour la facture et le modelé, des plus beaux dessins d'Ingres. On goûtera, en particulier, le style de la ligne dans le bras tendu d'Hippodamie, la tête du Centaure, ses bras, son torse; le Thésée lui-même, bien qu'offrant une pose qui se retrouve dans d'autres œuvres sculptées ou peintes, montre, dans les jambes surtout, une science de la forme dont pourraient se réclamer plusieurs maîtres modernes. Ce dessin, exécuté en rouge, porte des traces de couleur jaune, avec laquelle les plis du vêtement de la femme sont entièrement exprimés.

D'Herculanum encore proviennent un *Apobaté* [1] sur un char à quatre chevaux, conduit par un aurige barbu (fig. 2), et un autre sujet, dans le style du IVe siècle, qui conserve des parties dessinées en jaune, gris et rouge. On y voit trois personnages drapés, affublés de masques tragiques, interprétant une scène de théâtre que l'on croit être un passage de l'*Hippolyte* d'Euripide (fig. 3). Les acteurs, avec leur mimique, leurs masques grimaçants et fortement caractérisés, sont des types curieux, rendus avec une réelle entente de l'expression scénique.

De Pompéi, nous avons un groupe de femmes et d'enfants, où l'on reconnaît une partie de la scène du *Meurtre des Niobides*, traduite avec autant de tendresse que de sentiment pathétique (fig. 4). Cette peinture

1. *L'apobate* était une sorte d'athlète qui, dans les jeux public, sautait sur un cheval ou sur un char pendant leur course.


ΝΑΡΟΣ

votive fut retrouvée brisée au bas du mur dans lequel elle était encastrée ; elle décorait un grand *œcus* d'une maison de Pompéi (située dans la via Sexta, près du temple d'Apollon). Devant un temple dorique ou un autel monumental orné d'un *clypeus* (bouclier) et de guirlandes de laurier, Niobé, qui a laissé tomber son sceptre, serre son jeune fils sur son



FIG. 2. — APOBATÉ SUR UN QUADRIGE.

Peinture sur marbre provenant d'Herculanum. — Naples, Musée national.

sein pour le protéger des flèches vengeresses de Latone, et tourne un regard douloureux vers le meurtrier de ses enfants; auprès d'elle une vieille nourrice recueille dans ses bras un autre enfant agonisant, avec une touchante sollicitude, sentiment que nous rencontrons très rarement dans les œuvres antiques. Cette composition porte encore, comme les précédentes, des traces de couleur. Le dessin des chairs est exprimé en rouge, ainsi que les cheveux où se mêle un peu de noir; le vêtement de Niobé est modelé en gris, et celui de la vieille femme en un ton jaunâtre.

L'architecture a dû être teintée d'une légère couleur jaune clair et gris.

Nul doute que Pompéi et Herculanum ne conservent encore sous leurs cendres d'autres spécimens de ce genre; il est à souhaiter qu'on les découvre, car mieux qu'avec les vases nous pouvons retrouver dans les dessins rehaussés ces qualités de style qui prédominèrent chez les peintres héritiers de Polygnote et de Zeuxis, et répandirent, après Alexandre, le goût hellénique dans toutes les contrées de l'Orient.

L'histoire nous apprend que les artistes grecs des ve et ive siècles pratiquaient la monochromie conjointement avec la polychromie; il ne semble pas cependant que Zeuxis, par exemple, ait spécialement pratiqué le dessin au trait, quoiqu'il soit probable que, dans la peinture de ce maître et de ceux de son époque, le dessin, linéairement compris, ait encore prévalu sur la couleur.

La technique de la monochromie due à Zeuxis paraît avoir été caractérisée par l'emploi d'une seule couleur en quantité variable. Cette manière, appelée « camaïeu » ou « clair-obscur », fut utilisée dans l'antiquité, et il en existe des spécimens à Pompéi. Nous pouvons citer particulièrement une des plus anciennes et luxueuses demeures de Pompéi, la maison du Faune (IIe siècle av. J.-C.), qui, riche en mosaïques alexandrines, ne possède pas de compositions murales polychromes, mais qui conserve encore deux monochromes en clair-obscur, représentant *Diane* et *Apollon citharède*, exécutés selon la méthode attribuée à Zeuxis.

Du même genre sont deux médaillons où se voient les bustes de *Mars* et de *Mercure* (à la maison des Épigrammes). Dans la maison du Labyrinthe, quelques spécimens intacts existent aussi sur le mur d'un *œcus* décoré selon le style propre au Ier siècle avant notre ère.

Les monochromes en camaïeu de Pompéi sont de tonalité jaune ou rouge, mais ce procédé, sans être oublié, ne fut pas particulièrement en faveur à une époque où la gamme des couleurs offrait tant de brillantes ressources. Utilisé encore de façon accessoire aux dernières périodes de l'art pompéien, le camaïeu ne présente aucune qualité spéciale; ce ne sont que d'habiles pochades, exécutées par un décorateur sûr de son pinceau, d'après de bons modèles, mais sans souci de ce style qui fait le charme des dessins sur marbre du musée de Naples.

Ce style délicat, nous allons le retrouver dans une catégorie d'œuvres qui peuvent se réclamer aussi bien de la peinture de vases que de la peinture polychrome. Elles forment, dans l'histoire de la peinture antique, comme une manière à part, de technique plutôt primitive. Même, ces figures, exprimées, sur le stuc blanc, en traits rouges rehaussés de teintes plates et légères approchant de la couleur de l'objet représenté, font



FIG. 3. — ACTEURS TRAGIQUES.
Peinture sur marbre provenant d'Herculanum. — Naples, Musée national.

penser aux statues chryséléphantines, dont le visage et les chairs, exempts de couleur, conservaient toute la pureté laiteuse de l'ivoire.

Mieux encore que les dessins, ces peintures aux tons frais (rose, bleu, jaune, mauve, vert pomme, lilas), peuvent se réclamer du goût d'archaïsme qui sévissait sous Auguste; elles sont d'inspiration grecque et furent probablement exécutées à Rome par un artiste hellène établi en Italie, et qui s'exerçait à l'imitation de ces œuvres de style ancien, dont Cicéron louait « le dessin et la pureté des formes ».

Denys d'Halicarnasse, en confirmant Cicéron, précise davantage : « Les anciennes peintures, dit-il, avaient un coloris d'une extrême simplicité, et n'offraient dans les tons aucune variété; mais la ligne y était d'une parfaite correction, ce qui leur prêtait une grâce exquise. Plus tard, la pureté du dessin s'affaiblit : on y suppléa par une exécution plus savante, par un mélange plus piquant de l'ombre et de la lumière, par toutes les ressources d'un riche coloris auquel les nouveaux tableaux durent leur vigueur et leur éclat. »

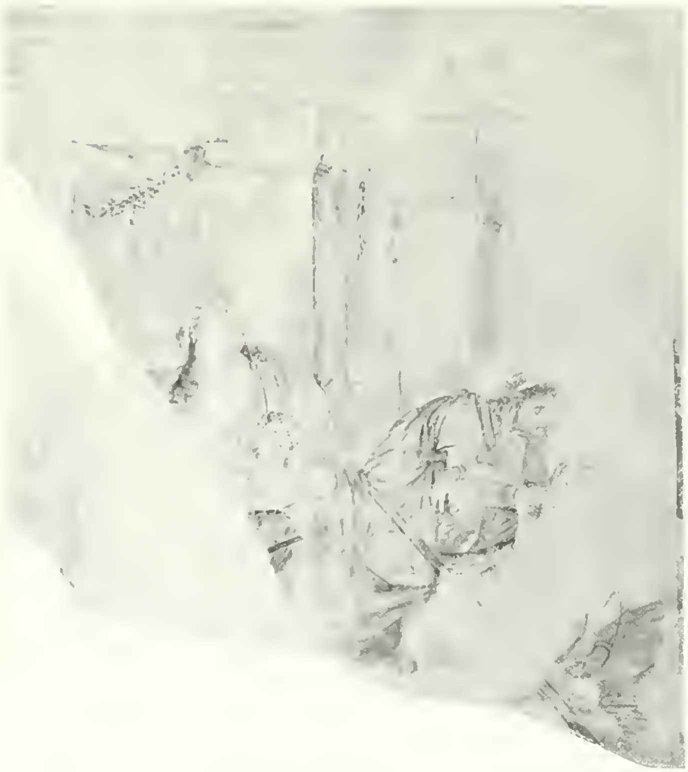


FIG. 4. — FRAGMENT D'UN « MASSACRE DES NIOBIDES ».
Peinture sur marbre provenant de Pompéi. — Naples, Musée national.

Ces appréciations de Cicéron et de Denys d'Halicarnasse sont des témoignages précieux, et nous aident à comprendre le prix que certains amateurs attribuaient aux œuvres archaïques. Elles nous expliquent que les peintures sur fond blanc, qui font l'originalité des panneaux provenant de la Villa Farnésine [1], sur les bords du Tibre, occupent une place privilégiée sur les murs, malgré leurs nuances atténuées qui contrastent avec les décorations et les tableaux avoisinants, distingués par « le mélange plus piquant de l'ombre et de la lumière ».

Par leur style, leur coloration et leur technique, ces sujets se rap-

1. Actuellement conservés au Musée national des Thermes, à Rome.



Aphrodite, Peitho et Éros.

Peinture sur stuc provenant de la Villa Farnésine. — Rome, musée des Thermes.

D'après l'aquarelle de M. Pierre Gusman.

prochent aussi de ceux qui ornent les lécythes et les coupes à fond blanc de l'Attique, par exemple la coupe signée d'Euphronios, qui vivait dans la première moitié du ve siècle, et leur composition semble inspirée des ex-voto de la même époque.

La plus grande peinture de cette catégorie est presque intacte (pl. ci-contre). Elle représente *Aphrodite, Peitho et Éros :* Aphrodite, assise sur un trône peint en jaune (simulant l'or), à coussin bleu, est coiffée du diadème en *polos*, orné alternativement de grenades et de boutons de fleurs. Son voile est rose; son vêtement, de même couleur, constellé de pois d'or, porte une bordure bleue et jaune, dans le bas. La déesse tient de la main droite une fleur blanche à cœur jaune. Derrière le trône, Peitho (déesse de la Persuasion), debout, coiffée du cécryphale, est vêtue d'une tunique rose et d'un himation vert. Elle soulève délicatement le voile d'Aphrodite, probablement pour persuader Éros d'offrir à sa mère le sceptre de sa troublante royauté. Éros, nu et appuyé sur la hampe du sceptre rouge et bleu, surmonté d'un trèfle d'or, est paré d'une longue chaînette d'or nouée sur la poitrine avec un bijou vert émeraude. Ainsi présenté, avec ses ailes levées, le fils d'Aphrodite semble échappé de quelque peinture de vase antique.

Dans un autre sujet, moins complet, on remarque une jeune femme (probablement Artémis), assise et accoudée sur le dossier d'un siège. Devant elle, une jeune fille, dressée sur la pointe des pieds et rappelant une pose favorite de l'orchestique des hiérodules, lève les bras dans un geste de suppliante. Au premier plan, une biche.

Une jolie scène, malheureusement détériorée, représente Dionysos assis, un thyrse dans la main gauche, et tenant un canthare de l'autre main. Devant le dieu, étendu plutôt qu'assis, une jeune fille, vue de dos, appuyée contre une stèle surmontée d'une statuette, tient un rameau et s'apprête à accomplir un acte religieux.

Puis c'est encore une jeune fille assise, versant un nard ou un philtre dans un alabastrum, une femme qui lève son voile, une autre debout qui porte un coffret, des scènes d'initiation, deux figures masculines debout : *Jupiter* et *Neptune*. Tous ces sujets semblent être de la même main. Ils sont dessinés au trait, en rouge, noir ou bistre, et coloriés, dans les parties autres que les chairs, avec des teintes pâles juxtaposées.

Les panneaux décoratifs de la Villa Farnésine montrent encore deux

tableautins du même genre, se faisant pendant, mais exécutés probablement par un autre artiste. Dans chacun, une femme assise tient un instrument à cordes; devant elle, une jeune fille, debout, lui présente, dans l'un des tableaux, une branche de verdure, dans l'autre un écureuil.

D'un dessin moins pur, ces deux images accusent le style archaïsant qui fut en faveur sous Auguste. Dans la figure de la femme à l'écureuil, les détails du costume sont d'une riche ornementation, composée de grecques et de méandres superposés et placés en bordure de la tunique blanche et de l'himation jaune, qui, lui-même, est semé de motifs quadrangulaires à fond bleu Une autre figure porte des manches, vertes seulement du coude au poignet, tandis que le reste du vêtement, jaune, est semé de motifs roses et bleus. Telle autre encore a revêtu sous son péplos une courte chemisette bleue frangée et appliquée sur la tunique : autant de détails du costume antique dont on ne connaît pas encore tous les secrets. Du reste, ces variétés d'étoffes historiées rappellent aussi bien les costumes féminins découverts dans l'Égypte romaine ou reproduits dans les mosaïques byzantines, que ceux portés par les statues archaïques coloriées d'ancien style attique. Placés en évidence sur les murs, ces tableautins, isolés du reste de la décoration par un cadre aux tons vifs, rompu de petits ornements, dénotent encore la nouvelle faveur dont jouissait ce genre de peinture (fig. 5). Même cette disposition décorative voulue met en valeur le style de peinture des classiques où le nombre des couleurs employées était limité, en opposition avec la peinture multicolore exécutée sous les Romains, qui, généralement, goûtaient davantage la liberté de composition, la facture variée, la diversité polychrome de sujets plus familiers ou moins classiquement traités.

Cette manière subtile et archaïque de dessiner, avec une grande pureté de lignes, a été encore signalée par Pline, qui rapporte cette anecdote, bien connue, mais qu'il est intéressant de rappeler ici dans ses termes exacts : « C'était à Rhodes, où résidait Protogène, dont le talent inquiétait Apelle. Celui-ci, à peine débarqué, se rendit à l'atelier de Protogène. Le peintre était absent; mais, sous les yeux d'une vieille qui gardait le logis, où un grand tableau était dressé sur un chevalet, Apelle saisit un pinceau et dessina sur le panneau un trait avec un pinceau très fin. Protogène, de retour, ayant contemplé le travail, reconnut aussitôt la main d'Apelle.

Il traça alors, dans la ligne tracée par son rival, avec une autre couleur, une ligne encore plus fine, disant à la vieille de la faire voir à l'étranger, s'il revenait. En effet, Apelle se rendit de nouveau à l'atelier de Protogène absent, et comprit. Honteux d'avoir été surpassé, il refendit les deux lignes existantes avec une troisième, d'une couleur différente, plus déliée encore. Alors Protogène s'avoua vaincu. »



Fig. 5. — Décoration murale provenant de la Villa Farnésine.
Rome, Musée des Thermes.

Le tableau qui témoignait de la rivalité des deux artistes fut longtemps conservé à Rome; il disparut dans l'incendie qui dévora le palais de César au Palatin. Pline, qui l'examina, nous dit que, d'abord, dans ce vaste panneau, les lignes échappaient à la vue, mais que, placé au milieu de plusieurs excellents ouvrages, il attirait le regard par le vide qu'il leur opposait, et que sa renommée le faisait estimer plus que tout autre morceau de peinture.

En entrant au Musée national des Thermes, à Rome, chacun, devant

les panneaux de la Villa Farnésine, éprouve la même impression que Pline ressentit au Palatin, et tout porte à croire que l'idée singulière de mettre en place d'honneur des dessins sur fond blanc, au milieu de tableaux polychromes, peut se réclamer de la disposition palatine. On peut juger de l'effet produit par la figure 5 de cet article, qui fait voir la place occupée par le panneau décoratif représentant Aphrodite et Peitho. Malgré tout, il est indiscutable que ces œuvres archaïsantes de l'époque romaine font honneur au goût de l'ancien propriétaire de la villa tibérine, qui, dilettante et connaisseur éclectique, aima posséder des spécimens peints selon des styles différents.

A Rome, les amateurs éclairés estimaient, en effet, les peintures célèbres qui étaient conservées dans les temples et dans les palais impériaux ; mais ils étaient seuls à les goûter ; les anciennes formules d'art n'étaient plus guère comprises. Aussi Pline disait-il que, depuis que la pourpre couvrait les murailles, la peinture ne connaissait plus de chefs-d'œuvre. « Tout était meilleur, ajoutait-il, quand les ressources étaient moindres, et que l'on attachait plus de valeur au génie qu'à la matière... »

Pétrone, esprit délicat, n'était pas attiré non plus par le goût débordant de ses contemporains. Il prenait en pitié ces « détracteurs de l'antiquité » quand ils déploraient la décadence de la peinture. « Ne vous plaignez pas, leur disait-il, puisque les hommes et les dieux trouvent plus de charme dans la vue d'un lingot d'or que dans les chefs-d'œuvre d'Apelle, de Phidias et de tous ces *radoteurs* de Grecs, ainsi que vous les appelez ! »

De nos jours, Pétrone retrouverait la même humanité. Être comme les Grecs, simple et sobre, est tout un art ; c'est même le grand art, et les humbles esquisses des murailles de Pompéi, dues à des mains ignorantes, mais vues par un œil sincère et sensible, sont peut-être plus près du véritable idéal artistique que bien des œuvres plus savantes dont les auteurs sont prévenus par des considérations où s'oblitèrent le jugement du vrai et la vision du beau [1].

PIERRE GUSMAN

1. Voir, dans la serie des *Hallische Winckelmannsprogramme*, les etudes de Carl Robert sur les dessins sur marbre : *Votivgemælde eines Apobaten*, *Niobe*, *Kentaurenkampf und Tragœdienscene*, *die Knœchelspielerinnenn des Alexandros*, *der Müde Silen* ; ainsi que Lessing et Mau, *Wand-und Deckenschmuck eines rœmischen Hauses*, et les *Monumenti inediti*, XI XII, et les *Annali*, 1882, 1884, 1885.

LA NAISSANCE DE LA PEINTURE LAIQUE JAPONAISE

ET SON ÉVOLUTION DU XIe AU XIVe SIÈCLE [1]

Des temps aussi troublés que l'ère de Kamakura, s'ils sont désastreux pour la prospérité publique, développent du moins les qualités guerrières et trempent les caractères, inspirent les poètes épiques et les peintres de batailles. Dès les dernières années du XIIe siècle, on put constater leur influence sur les grands maîtres de Yamato-ye que furent Mitsunaga et Keion.

Au sujet du premier de ces artistes, on n'a que fort peu de renseignements; suivant les uns, il aurait été fils de Takachika et père de Tsunetaka, fondateur de la lignée des Tosa; d'autres le considèrent comme le cinquième enfant de ce dernier. La question est assez difficile à trancher. Personnellement, nous penchons pour la première hypothèse. *L'Histoire de Ban Dainagon*, qui est sûrement de Mitsunaga, a, en effet, été composée durant les dernières années du XIIe siècle; or, on sait que Tsunetaka florissait durant le nengô Kenchô (1249-1255).

Pour que Mitsunaga ait été le fils de celui-ci, on devrait donc admettre qu'il vivait durant la seconde moitié du XIIIe siècle (vers 1288-1301, d'après certains critiques japonais). Le style des œuvres du peintre s'oppose formellement à cette hypothèse. D'autres documents montrent que, dès 1173, sur l'ordre de Takakura, Mitsunaga peignit sur les shôji [2] du Shishinden [3] une scène de la visite impériale à Hiyoshi et le voyage à Hirano.

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 5.

2. Châssis, garnis de papier, glissant dans une rainure et servant à fermer les ouvertures des appartements.

3. Salle du palais impérial, qui servait aux cérémonies solennelles.

Quoi qu'il en soit, ce peintre est considéré, au Japon, comme le plus célèbre maître de Yamato-ye, et ce sont justement les illustrations de *l'Histoire de Ban Dainagon* qui lui ont valu cet honneur.

Il fut vraiment le premier à savoir utiliser complètement la largeur du makimono, pour y placer des scènes où sont groupés de nombreux personnages. Ce genre de peinture correspondait d'ailleurs parfaitement aux tendances japonaises, qui préfèrent généralement la synthèse d'une foule agissante à l'analyse d'un portrait. Dans de tels sujets, l'artiste s'attachait à rendre l'idée dominante de telle ou telle scène du texte, plutôt qu'à entrer dans les détails infimes de l'exécution. L'exemple ici choisi (fig. 6) fera tout de suite comprendre les merveilleux effets qu'on peut tirer d'une composition ainsi entendue. Il nous montre un rassemblement populaire, assistant impuissant à l'incendie qui consume l'escalier du palais impérial. Nous sentons, tout à la fois, l'arrêt de l'élan de la foule vers la demeure de l'empereur, et la panique qui commence à la gagner. De l'ensemble se dégage une impression de vie intense. Le coloris est très sobre : des teintes neutres, sur lesquelles ressortent des vêtements, bleu, rouge orangé ou jaune. Des flammèches d'un rouge vif viennent tomber au milieu de la foule, tandis que de gros nuages d'une fumée noire roulent vers elle. Le dessin, très nerveux, témoigne d'une admirable maîtrise de pinceau. Le trait est fin, léger et souple, en même temps que fort libre. Certaines scènes du ye-makimono se déroulent dans le décor de paysages fort agréables. A la fin de la période de Heian, ce genre de sujets avait, en effet, pris beaucoup de vogue, sous l'influence de la secte bouddhique Shingon, qui avait l'habitude de faire usage de paravents ornés de paysages, dans les cérémonies d'initiation de ses adeptes, puis de la secte Jôdo. Les sujets bouddhiques furent eux-mêmes agrémentés de vues de sites célèbres. La perspective employée dans les œuvres de Mitsunaga, comme dans toutes les œuvres japonaises, jusqu'aux premières années du XIXe siècle, est la perspective isométrique chinoise, mais les artistes ont su remédier à ce qu'elle avait d'incomplet par leur admirable façon de rendre la fluidité aérienne. Le fond des paysages de Mitsunaga est souvent constitué par des montagnes aux contours indécis, se confondant avec les nuages. Nous remarquerons que ces derniers (fig. 7) sont traités de façon peut-être moins conventionnelle qu'ils ne le furent, par



Fig. 6. — Fujiwara Mitsunaga.

Scène extraite du ye-makimono de l'« Histoire de Ban Dainagon (fin du XII[e] siècle).

Collection du comte Tadamichi Sakaï.

la suite, dans l'école de Tosa. Les arbres sont particulièrement soignés et contribuent beaucoup à l'effet décoratif.

Mitsunaga est encore le peintre des maux de l'humanité et de diableries, qui font de lui le Bosch ou le Téniers du Japon. On connaît trois œuvres de ce genre. Du *Yamai Zoshi* (« Recueil de maux curieux »), le *Kokka* a donné d'intéressantes reproductions. Le texte serait du prêtre Jakuren (1114-1204). Il n'existe malheureusement plus de ce makimono que des fragments possédés par MM. Tomitaro Hara, Murayama et Kashiwagi. La verve du peintre s'est donné libre cours dans les amusantes caricatures de ce recueil, où il se montre l'ancêtre lointain de l'école impressionniste de Kyôto.

Le *Jigoku Zoshi* (« Histoire du monde infernal ») lui est également attribué.

Quant au *Gaki Zoshi*, certains critiques ont pu en donner la paternité à Toba Sojo. Tel n'est pas notre avis. Par l'inspiration et l'exécution, il est bien de la même main que le *Yamai Zoshi* et le *Jigoku Zoshi*.

Nous donnons (fig. 8) la reproduction d'une scène de cette « Histoire de diables affamés » : un horrible démon, atteint d'une soif dévorante, est heureux de boire les quelques gouttes d'eau restant d'une libation effectuée sur une tombe. Les expressions des visages, qu'elles soient moqueuses, apitoyées ou terrifiées, sont rendues de la façon la plus spirituelle.

Le portrait de la poétesse Saigû-Myôgo, faisant partie de la série des trente-six grands poètes, appartenant autrefois à la famille du prince Kaji-no-miya, que l'on a parfois attribué à Mitsunaga, nous semble très différent de ses œuvres habituelles et beaucoup plus proche de celle des Kasuga. Les ouvrages japonais anciens citent enfin du même peintre l'illustration du *Nenchû-nogyogi* (« les Cérémonies de l'année »).

L'émule de Mitsunaga fut Keion. Celui-ci aurait été fils de Takachika et, par conséquent, frère cadet de Mitsunaga. Il prit le nom de Sumiyoshi, parce qu'il habitait cette localité, dans la province de Setsu. On est assez mal renseigné sur les dates de sa vie, sachant seulement qu'il vivait encore durant le nengô Keinin (1201-1203). On a parfois comparé sa manière à celle de Fujiwara Mitsunaga. Certains critiques japonais ont même déclaré que « son esprit était plus vif que celui de ce dernier ». Il est l'auteur des illustrations de l'*Histoire de la Campagne de Heiji* dont

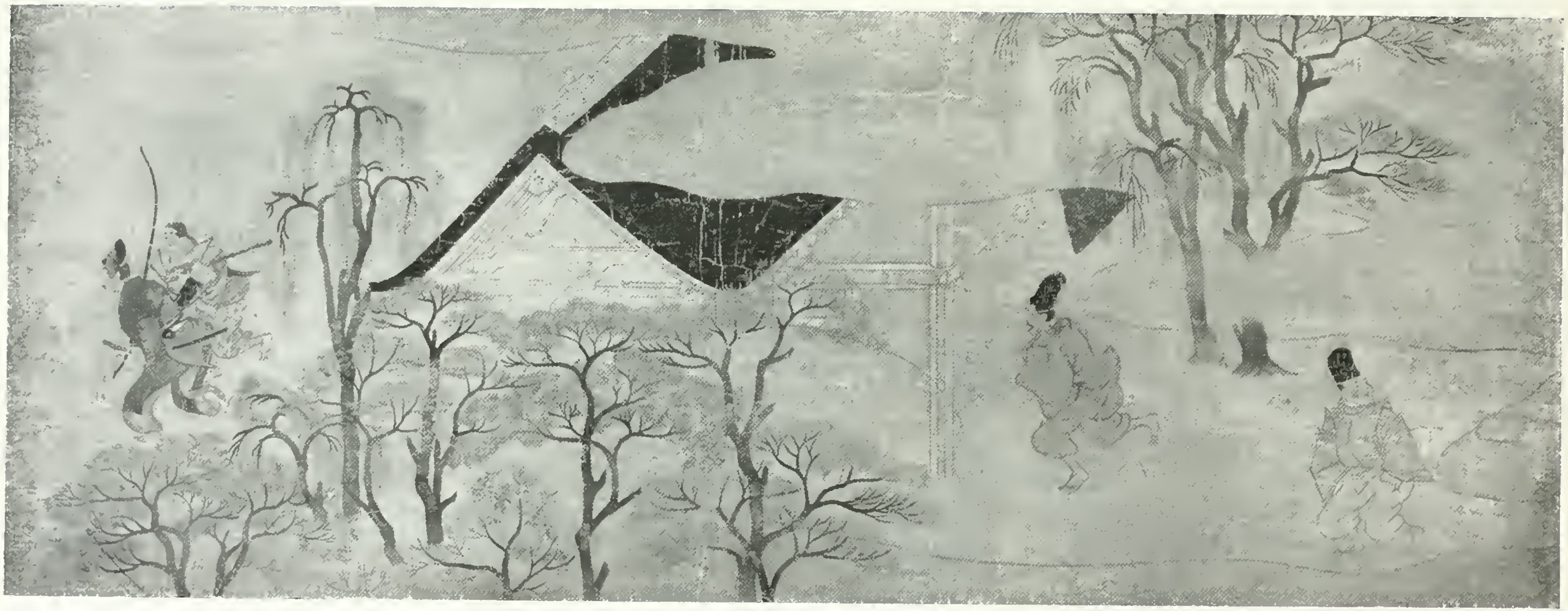


Fig. 7. — Fujiwara Mitsunaga.

Scène tirée de l'« Histoire de Ban Dainagon » (fin du xiie siècle).

Collection du comte Tadamichi Sakaï.

Taira Kiyomori sortit victorieux des Minamotos. La reprodution que nous donnons (fig. 9) d'une des scènes de cette œuvre capitale montre bien les caractéristiques du talent de Keion. On ne sait ce qu'on y doit admirer le plus du mouvement intense donné à ce combat, ou de la merveilleuse façon dont sont rendus les personnages et les chevaux. Ces petites bêtes japonaises, nerveuses et souvent vicieuses, à la forme ramassée et à l'encolure courte, ont conservé jusqu'à ce jour la silhouette que leur prête Keion. Qu'on songe à la façon conventionnelle dont nos peintres ont si longtemps représenté les allures des chevaux, et on devra s'incliner devant la supériorité de cette œuvre japonaise, datant du commencement du XIIIe siècle. Keion sait utiliser une savante opposition des nuances, les vêtements de ses personnages tranchant sur les robes de leurs montures, mais son coloris reste toujours distingué. Il ne tombe jamais dans les empâtements de l'époque des Fujiwara.

Au sujet des illustrations d'un autre makimono, le *Taema-mandala-engi*, les opinions sont très partagées au Japon. Les uns l'attribuent à Keion, d'autres à Mitsunobu (1434-1525). Mais cette dernière opinion paraît peu vraisemblable, la technique ayant tous les caractères de celle du début de l'ère de Kamakura. L'œuvre se compose de deux rouleaux relatant la légende du célèbre *Mandara* [1] du temple de Taema et est conservé au Komyôji, dans la province de Sagami. Elle est un peu moins vivante que le *Heiji-monogatori*, mais renferme de fort jolis morceaux. Tel est, par exemple, le petit paysage ornant la partie gauche de la scène où les habitants du pays sont représentés apportant à la princesse Chûjo-hime les tiges de lotus dont elle devait prendre les filaments pour exécuter le *Mandara* [2]. Comme on le constatera par le tableau généalogique de la fin de cette étude, Keion n'eut que trois successeurs et ce fut seulement au XVIIe siècle, avec Hiromichi (1599 à 1670), que renaquit l'école Sumiyoshi.

En résumé, Mitsunaga, Keion et les premiers Tosa que nous allons sommairement étudier, portèrent à son apogée le genre Yamato-ye, dont la vigueur de conception et d'exécution correspondait si bien à l'époque historique de Kamakura.

1. Ensemble de divinités figurant le paradis bouddhique.
2. Voir le *Kokka*, n° 222.



Fig. 8. — Attribué a Fujiwara Mitsunaga.
Scène tirée du « Gaki-Zoshi » (fin du xiie siècle).
Peinture conservée au temple Sôgen-ji à Okayama.

Tsunetaka, le fondateur de la lignée des Tosa, porta d'abord le nom d'Arifusa. Il habita Nara, puis Kyôto. Promu à différentes charges honorifiques, il reçut entre autres celles de premier secrétaire du ministre de l'intérieur et de gouverneur de Tosa. C'est à cette dernière circonstance que l'école fondée par lui dut son nom. Très doué pour la peinture, il l'étudia avec son père Mitsunaga. Durant le nengô Kenchô (1249-1255), il peignit les images des sages célèbres sur les shôji du Shishinden du palais impérial. Il a aussi exécuté les illustrations de l'histoire de la fondation du temple de Kuramadera et celles de la vie du prêtre Saigyô Hôshi. La scène choisie dans ce dernier makimono, reproduite ici (fig. 10), est surtout intéressante au point de vue du paysage d'hiver qui y est très curieusement traité. Le talent de Tsunetaka lui valut le titre d'Edokoro-no azukari (chef du bureau de peinture), resté pendant quelque temps à peu près héréditaire chez les Kasuga.

Quelques années avant l'époque où se fondait ainsi l'école de Tosa, Takanobu, de la famille Fujiwara, avait commencé une autre lignée. Il était vite devenu célèbre et l'empereur Takakura (1169-1180) lui avait confié la décoration du Sai-sho-ko-in, mais c'est surtout son fils Nobusane (1177-1265), dont on a conservé le souvenir au Japon. On lui a attribué un grand nombre d'œuvres, mais peu sont indiscutables. Parmi ces dernières, on cite le *Kempo-chûden-gyokwai-no-zu*, peintures de la collection impériale durant le nengô Kempô (1213-1218), autrefois conservées dans la famille Kujô. Beaucoup de critiques japonais sont également portés à admettre que les illustrations du *Tenjin-Engi* [1], ou du moins la plus grande partie de celles-ci sont de sa main, quelques-unes ayant pu être peintes par son fils Tametsugu. Ce makimono se compose de huit rouleaux conservés dans le trésor de Kitano à Kyôto. Le texte serait soit du régent Go-Kyôgoku, soit du prince Kômyôbuji. Le style de ces peintures semble avoir subi tout à la fois l'influence des Kasuga et celle des Tosa. Des premières, il se rapproche par une certaine minutie et une extrême perfection dans les moindres détails. Les visages des femmes figurant dans les scènes représentées sont parfois traités suivant le

1. Tenjin est le nom posthume de Sugawara Michisane (847-903), personnage de la cour, célèbre par son dévouement à l'empereur, qui fut exilé par les Fujiwara, jaloux de son influence, mourut en exil, et fut par la suite déifié.



Fig. 9. — Keion Sumiyoski.

Scène extraite du ye-makimono de l'« Histoire de la campagne de Heiji » (vers 1201-1203).

Collection du comte Naokira Matsudaira.

procédé *Hikime Kagibana* de Takayoshi, mais les attitudes sont généralement moins raides et des personnages en mouvement viennent rompre la monotonie des sujets. Le coloris est plus vif que celui de Mitsunaga ou Keion, et souvent rehaussé d'or.

Dans quelques-uns des portraits de poètes de la série *Agedatami Kasen*, dont la paternité est également donnée à Nobusane, en particulier, dans celui d'Hitomaro, on observe une tendance au réalisme, mieux marquée que dans les ye-makimonos du peintre [1].

Dans l'école des Tosa, Yoshimitsu, troisième fils de Tsunetaka, qui vécut un peu après le grand Fujiwara (vers 1260-1316), fut un maître de talent. Il avait reçu le titre de secrétaire de première classe au ministère de la Justice, et fut chargé de décorer les shoji du Shishinden, par Gofushimi, empereur régnant alors. Parmi ses œuvres authentiques, on peut citer, en outre, la vie du prêtre Hônen et peut-être celle du prêtre Ippen. La première est actuellement conservée au temple Zôjo-ji de Tokyô. On peut y noter une très visible évolution dans la façon de comprendre et de rendre le sujet. Tandis que les premiers maîtres de Yamato-ye s'efforçaient de faire œuvre synthétique, l'artiste recherche surtout désormais l'analyse. Il attache une excessive importance au cadre des scènes rendues. Alors que, dans les œuvres de Keion et de Mitsunaga, le paysage était très sommairement traité ou n'existait pas, il devient, dès lors, indispensable. Il est même parfois exécuté pour lui-même, sans adjonction de personnages (fig. 11). Les lois de la perspective aérienne sont très bien observées et l'étude de la lumière est parfois poussée très loin. Nous signalons la manière conventionnelle dont sont rendus les nuages : on les a parfois comparés à des doigts de gant. Remarquons néanmoins que, dans les pays où les brouillards sont fréquents, on voit souvent de longues bandes brumeuses paraissant suspendues en l'air et d'où émergent les arbres, comme dans l'exemple ici reproduit. Le tort des maîtres japonais de cette époque a été d'ériger le procédé en système.

Parmi les artistes de Tosa, les plus célèbres de la fin du XIII[e] siècle et du commencement du XIV[e] siècle, nous devons encore citer Nagataka (vers 1264-1287) et Takakane (vers 1280-1310), tous deux fils de Kunitaka

1. On ne peut affirmer que les illustrations du *Eikwa Monogatari*, souvent attribuées à Nobusane, sont bien de sa main. Il en est de même du *Yeshi no soshi* et du *Sanju rokka sen*.



FIG. 10. — TOSA TSUNETAKA (VERS 1229-1255).
FRAGMENT D'UNE SCÈNE DE LA « VIE DU PRÊTRE SAIGYÔ ».

fils aîné de Tsunetaka, et Mitsuhide, fils de Yoshimitsu (vers 1300-1323).

Le premier de ces peintres fut gouverneur de la province d'Echizen et shôgen de la garde impériale de gauche. Puis il se fit bonze et reçut le titre bouddhique de hôgen, prenant alors le surnom de Jokan. Il peignit les illustrations de l'*Histoire de l'invasion mongole* et celles d'un *Sumiyoshi Monogatari*. Le second porta aussi le nom de Takahashi et illustra l'*Histoire légendaire du reliquaire de Kasuga* (*Kasuga Gongen Kenki*).

Mitsuhide, enfin, a peint la *Légende de Sagoromo*, roman d'amour du temps des Fujiwara, dont le héros, nommé Sagoromo, était chef de la garde impériale. Nous en reproduisons une scène (fig. 12), où Sagoromo déploie une telle virtuosité en jouant de la flûte, qu'un messager céleste vient l'inviter à se rendre auprès des dieux. On pourra juger de la distance qui sépare le peintre des premiers maîtres de Yamato-ye. Les attitudes des personnages redeviennent raides et compassées. Les visages semblent, à dessein, d'une impénétrable gravité. On sent l'application de règles académiques, qui conduiront bientôt l'école à la décadence.

La fin de l'ère de Kamakura est également marquée par un fait très caractéristique : la pénétration réciproque des écoles de peinture. L'influence de celle des Tosa sur les peintres des autres lignées est particulièrement marquée. Cette école, pour ainsi dire, absorbe en elle toutes les autres écoles à tendances yamatisantes de l'époque. C'est ainsi que le bonze En-i, d'abord élève de Takuma, se montre très influencé par les Tosa dans les illustrations célèbres de sa vie du prêtre Ippen[1] (voir le *Kokka*, n° 206). La façon dont il groupe ses personnages et le mouvement qu'il sait mettre dans les scènes représentées le rapprochent même parfois des premiers maîtres de yamato-ye. Son coloris clair et brillant, l'importance qu'il attache aux paysages, le font disciple des Tosa.

Nous devons enfin noter, durant l'époque de Kamakura, la naissance d'un genre nouveau, que les Européens ont longtemps refusé au Japon. Nous voulons parler du portrait. Durant l'époque des Fujiwara, on avait commencé à représenter les bonzes célèbres, créateurs de sectes boud-

1. Le dernier volume fut achevé en 1299. Le texte des douze rouleaux de peinture est du prêtre Shokai Hoshi et le titre de chacun de ceux-ci a été écrit par le prince Tsunetada. Onze sont au temple Kankikôji de Kyôto. Le sixième est en partie dans la collection de M. Takashi Masuda et le septième appartient à M. Tomitaro Hara, de Yokohama.

dhiques, mais ces premières œuvres, — comme aussi beaucoup de peintures figurant des divinités, — se souvenaient trop de la sculpture dont elles avaient été manifestement imitées. Alors que les premiers maîtres de Yamato-ye de la fin du XIIe siècle avaient préféré la synthèse des tableaux d'ensemble, quelques maîtres du XIIIe siècle exécutèrent de très intéressants portraits, où les progrès réalisés dans la voie de l'analyse furent considérables. Parmi ces productions, on remarque un portrait de l'empe-



Fig. 11. — Attribué a Tosa Yoshimitsu.
Paysage tiré du ye-makimono de la « Vie du prêtre Ippen »
(fin du XIIIe siècle).
Collection du temple Shôjôkôji.

reur Go-Shirakawa (1128-1192), œuvre admirable, peut-être postérieure d'une cinquantaine d'années à la mort du souverain (fig. 13). Suivant certaines autres traditions, il serait de la main de ce dernier en personne. La physionomie est très expressive et n'est nullement traitée dans un style conventionnel. On sent le souci de l'artiste de faire œuvre physionomique et réaliste. Les tons neutres dominent, particulièrement le vert jaune, le brun et le bistre. Le fond est formé par un écran, décoré de fleurs et d'oiseaux, où l'influence chinoise Sung-Yüan est manifeste. Ceci donne à supposer que l'artiste fut peut-être un des derniers maîtres de l'école de Takuma[1].

1. Peintures du temple Myôhô-in de Kyôto.

On connaît, en outre, l'excellent portrait du prêtre Giehin, primitivement dans la collection Gillot et actuellement au Louvre. Le prêtre est assis dans un fauteuil au haut dossier ; devant lui, une table est recouverte d'une splendide étoffe, décorée de fleurs de lotus. Ses traits sont fortement accusés et attestent le désir de l'artiste de faire ressemblant. Ses yeux, pleins d'acuité et de finesse, marquent l'intelligence et la bonté. L'ensemble est d'une harmonie, aux tons neutres, havane et gris, relevés par la gouache des chairs et des fleurs. Ce portrait témoigne d'un art très avancé, en possession de tous ses moyens.

Citons enfin un portrait, reproduit dans le *Kokka* (n° 218), celui d'un vaillant chef de l'armée Hojô, Sadamasa Kanazawa, mort en combattant sous les ordres de Takatoki, lorsque celui-ci fut vaincu par l'armée impériale, commandée par Yoshisada Nitta. Cette peinture date des premières années du XIVe siècle ; elle est conservée au temple Shyômyòji. La facture en est très soignée, mais sans que la perfection extrême des détails retire quoi que ce soit de l'expression, très vivante, de la physionomie. Par l'élégance des vêtements, par la distinction de l'attitude, le portrait possède bien les caractéristiques de cette fin de l'époque de Kamakura.

Sous le Hojô Sadatoki (1284-1302), fils du vainqueur des Mongols, les mœurs de la capitale shogunale étaient, en effet, devenues plus policées et moins austères : avec les premières années du XIVe siècle commença la décadence de Kamakura. A Kyôto se produisit un phénomène inverse. Les bushi[1] venus dans cette ville, soit pour comploter, soit pour garder l'empereur durant les ères de troubles, y avaient introduit leurs manières et avaient réagi sur l'apathie générale. Les divertissements guerriers étaient redevenus de mode. D'autre part, les successeurs de Sadatoki ne furent que des incapables. L'un d'eux, Takatoki, à demi imbécile, tomba sous la dépendance d'un sous-régent débauché et fastueux. La nation s'aperçut enfin de l'abaissement honteux de son empereur et comprit que le joug du valet était souvent plus dur que celui du maître. Godaigo put opérer la restauration de 1334. En cette année, il entra à Kyôto, d'où il avait été chassé, peu auparavant, par les Hôjo. Kamakura fut détruite.

Le relâchement des mœurs des bushi et la décadence de la capitale

1. Guerriers.

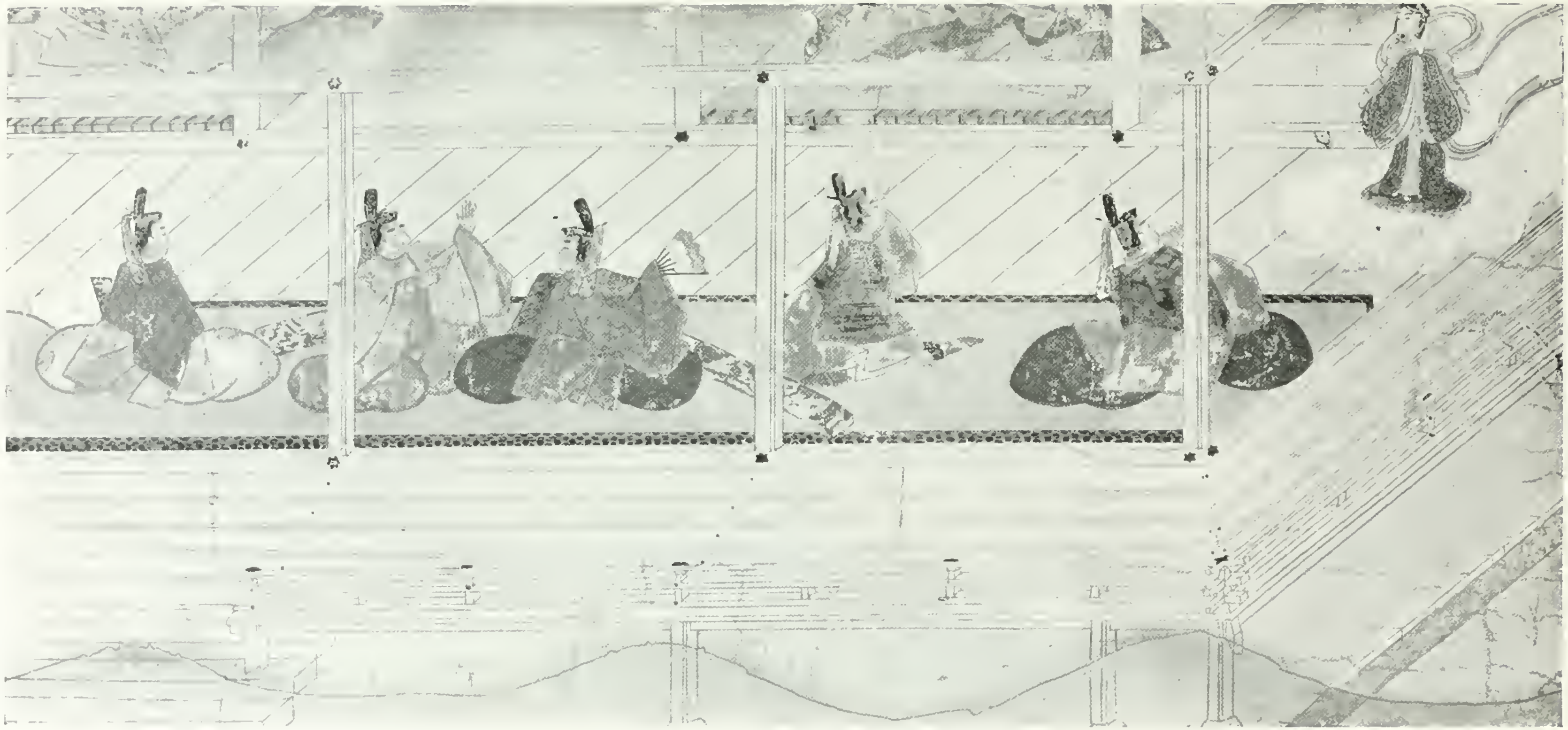


Fig. 12. — Attribué a Tosa Mitsuhide.

Scène extraite du « Sagoromo Monogatari » (vers 1300-1323).

Collection du vicomte Koike Fukuoka de Tokyô.

shogunale s'étaient nettement fait sentir dans les œuvres des maîtres Tosa de l'époque. Takanari, second fils de Mitsunasa, produisit encore des œuvres intéressantes, comme le *Fukutomi-Jôshi* conservé au Shumpo-in de Kyôto (voir le *Kokka*, nº 170); mais durant la seconde moitié du XIVe siècle, l'école perdit une grande partie de ses qualités. La perfection de la forme tua la vigueur de la conception. Les peintres se firent miniaturistes, par le fini donné aux moindres détails. En même temps, le coloris devint plus éclatant, l'or fut plus employé. L'art des Tosa offrit la minutie, le souci d'une extrême élégance que l'on remarque dans les peintures persanes.

L'époque était d'ailleurs peu favorable à l'éclosion de nouvelles idées artistiques. L'empereur Godaigo n'avait pas longtemps joui de son triomphe. Il n'avait pu empêcher l'habile Ashikaga Taka-uji, qu'il avait pourtant comblé de ses bienfaits, de prendre le titre de Sei-i-tai Shogun (1335), et dut même s'enfuir par deux fois sur le mont Hieisan. A la suite d'une victoire éclatante remportée sur les bords du Minatogawa, Taka-uji entra dans Kyôto et proclama empereur un fils de Fushimi II, qui prit le nom de Kômyô Tennô (1336-1348). Yoshino en Yamato devint la capitale du Sud (Nanto), où régnait nominalement la dynastie légitime, Murakami II ayant succédé à son père Godaigo (1339-1373).

Pour fonder leur pouvoir shogunal, les Ashikaga durent lutter longtemps contre la ligue impérialiste et les populations du Kuanto insurgées. La guerre civile exténua le pays. Les champs demeurèrent en friche et les classes laborieuses chômèrent. Les provinces intérieures furent infestées de bandes de brigands et les habitants du littoral s'adonnèrent en masse à la piraterie. On comprend que les beaux-arts se soient fortement ressentis d'un pareil état de choses.

Seul le rétablissement de l'ordre par Yoshimitsu (1368-1393), qui présida à la réconciliation et à la fusion des deux cours du nord et du sud en 1392, devait donner à l'art japonais un nouvel essor et préparer l'admirable renaissance inspirée par les maîtres chinois Sung et Yüan.

En terminant cette étude, nous ferons remarquer que l'histoire artistique du Japon, au Moyen-Age, passa par deux périodes plus brillantes que les autres. La première correspondit à l'apogée des écoles bouddhiques (VIIIe-IXe siècle), la seconde à l'entier épanouissement du



FIG. 13. — PORTRAIT DE L'EMPEREUR GO-SHIRAKAWA.
Collection du Myôho-in de Kyôto.

genre laïque Yamato-ye (fin du XII[e] et XIII[e] siècle). De cette dernière, nous avons essayé de raconter la naissance (XI[e] et XII[e] siècles), l'âge mûr (XIII[e] siècle) et la décrépitude (XIV[e] siècle). Plus tard, durant l'époque des Ashikaya, Mitsunobu (1434-1525) devait tenter de lui donner une nouvelle impulsion. Les historiens japonais ont cru pouvoir lui décerner le titre de « restaurateur du vieux Tosa », mais, comme l'ont fait remarquer d'autres critiques, son style différa notablement de celui des grands maîtres de la fin du XII[e] et du XIII[e] siècle, en raison de l'influence peut-être inconsciente mais très réelle, exercée sur son œuvre par les peintres chinois des écoles Sung et Yüan. Cette dernière tendance s'accentua d'ailleurs chez ses successeurs et Hiromichi (1599-1670), le restaurateur de l'école Sumiyoshi, ne put y échapper lui-même. L'agonie de Tosa fut donc longue, mais au bout de celle-ci était une mort inévitable.

COMTE GEORGES DE TRESSAN

1. On trouvera à la page suivante le tableau des généalogies rassemblées pour la première fois des écoles Fujiwara, Kasuga et Tosa.



GÉNÉALOGIE DES PEINTRES DE L'ÉCOLE FUJIWARA

Tamemasa, gouverneur de la province de Iga, eut pour fils :

- 1. *Tamenari* (vers 1175-1176).
- 2. *Tametaka* (vers 1180), eut pour fils :
  - *Takanobu* (2ᵉ moitié du XIIᵉ siècle), fondateur de l'école, eut pour enfants :
    - 1. Un fils, *Nobusane* (1177-1265), eut pour enfants :
      - Un fils, *Tametsugu* (milieu du XIIIᵉ siècle), eut pour enfants :
        - 1. Un fils, *Korenobu* (vers la fin du XIIIᵉ siècle), eut pour fils :
          - *Tamenobu* (vers 1303-1355).
            - *Tametada* (milieu du XIVᵉ siècle).
        - 2. Une fille.
      - Trois filles.
    - 2. Une fille, *Yukyo*.
- 3. *Yorinari* (vers 1177-1180).

GÉNÉALOGIE DES ÉCOLES DE KASUGA ET DE TOSA

Kiyotaka (fin du Xᵉ siècle), de la branche Kan-in de la famille Fujiwara, eut pour fils :

- *Kasuga Motomitsu* (vers 1004-1011), fondateur de l'école de *Kasuga*, eut pour successeur :
  - *Kasuga Mitsuchika* (vers 1040-1043), eut pour successeur :
    - *Kasuga Takayoshi* (vers 1074-1076), eut pour fils :
      - *Kasuga Takachika* (vers 1126-1130).
        - 1. *Mitsunaga* (2ᵐᵉ moitié du XIIᵉ siècle), eut pour fils :
          - *Tosa Tsunetaka* (vers 1229-1231), fondateur de l'école de *Tosa*, eut pour fils :
            - 1. *Kunitaka* (vers 1264-1274), eut pour fils :
              - 1. *Nagataka* (vers 1278-1287).
              - 2. *Takakane* (vers 1308-1310).
            - 2. *Yoshimitsu* (2ᵉ moitié du XIIIᵉ siècle), eut pour fils :
              - 1. *Mitsuhide* (vers 1319-1323).
              - 2. *Mitsumasa* (vers 1321-1328).
                - 1. *Mitsuaki* (vers 1340).
                  - 1. *Mitsukuni* (Eishun) (2ᵐᵉ moitié du XIVᵉ siècle).
                  - 2. *Jakusei* (vers 1381-1383).
                  - 3. *Takamitsu* (Awadaguchi) (vers 1394-1427).
                    - *Tsunemitsu* (Awadaguchi).
                - 2. *Takanari* (1ʳᵉ moitié du XIVᵉ siècle).
              - 3. *Yukimitsu* (milieu du XIVᵉ siècle).
                - 1. *Yukihiro*, eut pour fils :
                  - 1. *Yukihide*.
                  - 2. *Mitsuhirro*, eut pour fils :
                    - 1. *Yukimori*.
                    - 2. *Hirochika* (mil. du XVᵉ s.), eut pour fils.
                      - *Mitsunobu* (1434-1525), eut pour enfants:
                        - 1. *Mitsushige* (vers 1530).
                          - 1. *Mitsumoto* (1540-1569).
                          - 2. *Mitsuyoshi* (1539-1613), eut pour fils :
                            - 1. *Mitsunori* (1583-1638).
                              - La famille continue jusqu'à nos jours.
                            - 2. *Hiromichi* (1599-1670), restaurateur de l'école Sumiyoshi.
                        - 2. Une fille, *Mitahisa*.
                - 2. *Mitsushige* (vers 1390-1393), eut pour fils :
                  - *Mitsuchika*.
        - 2. *Keion*, fondateur de l'école de Sumiyoshi.
          - *Shôshû* (vers 1201-1203).
            - *Kaihokyô* (1ʳᵉ moitié du XIIIᵉ siècle).
              - *Keinin* (vers 1264-1274).

LE PORTRAIT DE CHRISTINE DE DANEMARK

PAR HOLBEIN

Le portrait de Christine de Danemark par Holbein est probablement le tableau « le plus cher du monde ». C'est, on en conviendra, un mérite remarquable, bien américain et bien moderne. Il vient d'être payé £ 72.000 (1.800.000 francs). On n'a pas oublié dans quelles circonstances : vendu à un marchand de Londres par son possesseur, le duc de Norfolk, qui l'avait depuis longtemps déposé à la National Gallery, il allait, comme tant d'autres, passer l'Atlantique, quand, en présence de l'émotion générale, la « National Art-Collections Fund » intervint ; grâce au concours de l'État et d'un généreux anonyme, qui contribua à la dépense pour un million, la peinture put être rachetée.

Il est agréable de penser qu'elle est désormais fixée dans un musée voisin où nous pourrons continuer de l'admirer, car elle a des qualités plus propres à nous toucher que son prix extraordinaire : elle est assurément un des chefs-d'œuvre d'Holbein, et elle nous conserve les traits d'une des princesses les plus accomplies du XVIe siècle. Quant aux Anglais, ils doivent se tenir heureux qu'elle demeure dans leur pays, à l'histoire duquel elle est directement liée [1].

Christine était la fille de Christian II, roi de Danemark, détrôné en 1522 par son oncle Frédéric, et d'Isabelle d'Autriche, sœur de Charles-Quint. Mariée en 1534, à François-Marie Sforza, duc de Milan, elle avait perdu son époux l'année suivante, et était allée, petite veuve de quatorze ans,

1. Le portrait se trouvait encore en 1547 dans la collection d'Henri VIII qui l'avait commandé. Il passa, sans qu'on sache comment, dans celle du comte de Pembroke, où Van Mander dit que Zucchero l'admira, et de là chez le comte d'Arundel, ancêtre du duc de Norfolk : Sandrart l'y vit en 1627. Voir Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, t. II, p. 321.

vivre à Bruxelles auprès de sa tante Marie, reine de Hongrie, régente des Pays-Bas. C'est là, que Holbein, envoyé par Henri VIII, vint faire son portrait.

La reine Jane Seymour étant morte le 24 octobre 1537, Henri ne tarda pas à chercher femme. Il n'était point facile à satisfaire : la fiancée devait être de son goût, — car il tenait à son plaisir, — et, en même temps, servir sa politique. Or, le roi de France et l'empereur étaient sur le point de faire la paix, après une longue guerre ; Henri, séparé de Rome et en passe de s'approprier les biens de l'Église, avait tout à craindre d'une réconciliation que le pape avait préparée. Décidé à rompre l'accord entre Charles et François, il balançait encore s'il s'allierait à l'un ou à l'autre, et, prudemment, il négociait des deux côtés. Mais, n'ayant pu s'entendre avec la France, il dut se rabattre sur l'Autriche. Dès la fin de 1537, Hutton, son ambassadeur en Flandre, avait reçu l'ordre de s'informer des partis possibles dans l'entourage de la régente. Le 4 décembre, il indiquait à Cromwell, le tout puissant ministre, « la duchesse de Milan [Christine], qui a, dit-on, beaucoup d'esprit, et qui est fort belle ». « Le duc de Clèves a une fille, ajoutait-il, mais on ne fait grand éloge ni de son esprit, ni de sa beauté[1] ».

Le 9, il écrivait :

> La duchesse de Milan est arrivée hier. Elle a 16 ans, elle est très grande, plus grande que la régente, remarquablement belle, douce dans son parler et gracieuse dans ses manières. Elle porte le deuil à la façon d'Italie. Elle parle ordinairement français, mais sait aussi l'italien et le haut-allemand... Elle n'est pas si blanche que la feue reine, mais elle a singulièrement bon air, et, quand elle vient à sourire, il apparaît deux fossettes dans ses joues et une au menton qui lui vont extrêmement bien.

Qui n'aurait été séduit ? Mais le roi ne se fiait pas à des propos d'ambassadeurs ; il voulait juger par lui-même. Faute de pouvoir se faire montrer les princesses « comme des pouliches », il tenait à voir leurs portraits. Il députa, cette fois, son meilleur peintre, Holbein, qui se trouvait à son service depuis deux ans. Le 14 mars 1538, Hutton annonçait à Cromwell que la chose était faite :

> Le 10, est arrivé Philippe Hobby avec un serviteur du roi nommé Mr Haunce [Hans Holbein];... le lendemain, à une heure après midi, le seigneur Benedict est

1. Voir pour l'histoire de ce mariage d'Henri VIII, les *Letters and papers of the reign of Henry VIII*, publiés par le gouvernement anglais, t. XII et XIII.



Hans Holbein pinx

CHRISTINE DE DANEMARK

Londres, Musée National

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. [illegible]

venu chercher Mr Haunce, qui, n'ayant que trois heures de temps, s'est montré tout à fait maître dans son art, car son portrait est très parfait.

Trois heures, ce n'est guère ! En si peu de temps, Holbein n'a pu faire qu'une esquisse ou un de ces dessins rehaussés de couleur, comme en conserve le cabinet de Windsor. C'est de retour en Angleterre qu'il a dû exécuter la peinture que nous possédons, admirable à la fois de sobriété, de noblesse et de grâce.

La duchesse est debout, sur un fond bleu sombre, en pied, pour faire valoir sa taille. Elle est vêtue de satin noir et de zibeline, à la mode d'Italie[1]. Nous ne dirions plus aujourd'hui qu'elle est belle : les idées là-dessus sont fort sujettes à changer. Ses traits ne sont pas réguliers ; le bonnet noir qui lui cache les cheveux n'est point seyant ; et, cependant, Hutton avait raison : elle est charmante. Les yeux bruns sont pleins d'intelligence et de juvénile malice, la bouche s'anime d'un demi-sourire ; les belles mains, spirituelles et vivantes, où brille un seul rubis et qui jouent gracieusement avec les gants fauves, sont expressives autant que son visage. On croit l'entendre répondre à la proposition d'Henri, comme le veut la légende : « Je regrette de n'avoir pas deux têtes : j'en mettrais volontiers une à la disposition de Sa Majesté d'Angleterre ».

Elle n'eut pas à faire violence au sentiment qu'on lui prête : le tableau n'était pas fini qu'il était déjà sans objet. Au mois de juin 1538, François Ier et Charles-Quint signèrent à Nice la trêve de Dix ans ; Cromwell, plus favorable que son maître à la Réforme, et qui préconisait l'alliance avec les princes protestants d'Allemagne, en profita pour faire aboutir le mariage d'Henri VIII avec la belle-sœur de l'électeur de Saxe, cette Anne de Clèves « dont on ne louait ni l'esprit, ni la beauté », et dont le génie même d'Holbein, dans la peinture qu'il a faite d'elle, n'a pu animer le morne visage.

Anne de Clèves avait été promise auparavant à François, duc de Lorraine ; par un échange avantageux pour lui, c'est ce prince qui épousa l'aimable Christine : les noces furent célébrées à Bruxelles, en 1541.

Il n'y a plus rien à ajouter à l'histoire du portrait d'Holbein, mais on ne sera sans doute pas fâché de savoir ce que devint son modèle.

1. Le portrait est peint sur trois panneaux de bois. Il mesure 1^{m}78 sur 0^{m}81. En haut, à droite, une inscription postérieure, en anglais, porte : *Christine, daughter to Christierne K. of Denmark and Dutchess of Lotrange and here... [heretofore?] Dutchess of Milan.*

Veuve, une seconde fois, au bout de quatre ans, cette femme supérieure gouverna pour son fils Charles, devenu son unique souci; gouvernement fort sage, mais favorable à l'Autriche. En 1552, Henri II ayant déclaré la guerre à l'empereur, voulut s'assurer de la Lorraine : il alla jusqu'à Nancy, nomma un régent de son choix et envoya le jeune duc, malgré les prières de sa mère, faire son éducation à Paris. Christine se retira, désolée, à Bruxelles. Elle ne revint que pour négocier la paix de Cateau-Cambrésis, à laquelle elle contribua grandement. Lorsque son fils eut épousé Claude de France, elle parut à la cour des Valois. C'est alors que la connut Brantôme, auquel je ne puis mieux faire que d'emprunter quelques traits :

Cette princesse, à mon gré, a esté une des plus belles princesses et autant accomplies que j'aye point veu. Elle estoit en visage très-belle et très-agréable, la taille très-belle et très-haute, et le discours très-beau, surtout s'habillant très-bien, si bien que de son temps, ell'en donna à nos dames de France, et aux siennes, le patron et modelle de s'habiller... Elle avoit surtout l'une des plus belles mains que l'on eust sceu voir ; aussi l'ai-je veu fort louer à la reyne mère et parangonner à la sienne. Elle se tenoit fort bien à cheval et de fort bonne grâce, et elle alloit toujours à l'estrieu sur l'arçon.

Son automne, dit-il encore, passoit bien l'esté d'aucunes. Il faut estimer grandement ceste princesse d'avoir esté si belle et révéré si inviolablement et impollument la foy aux mânes de son mari[1].

Il ne lui trouve qu'un défaut, — il est vrai que c'est un péché capital, — l'orgueil, qu'elle avait extrême. Mais l'orgueil même lui passa. Le duc Charles régnant heureusement sur la Lorraine qui lui donna le nom de Grand, elle se retira dans son domaine de Tortone en Piémont, où elle mourut en 1590, après avoir vécu plusieurs années dans la prière et la pratique de la charité.

Ainsi finit presque saintement une vie riche et pleine. On aime qu'un chef-d'œuvre d'Holbein lui serve de frontispice et qu'un tel peintre nous ait gardé, avec le reflet d'une noble âme sur un jeune visage, la forme de ces belles mains dont Catherine de Médicis elle-même, qui tirait vanité des siennes, était contrainte d'admirer la perfection.

P. A.

1. Voir *Œuvres* de Brantôme, éd. Lalanne, t. IX, p. 621-633; et aussi, pour la vie de Christine, dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, t. V, règnes des ducs Antoine, François II et Charles III.

CORRESPONDANCE DE BUCAREST

THÉODOR AMAN

(1830-1891)

En Roumanie, l'art demeure anonyme jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. La décoration des églises et couvents est l'affaire des *zougraves*, moines ou manœuvres, praticiens fidèles des recettes byzantines dont l'Athos garde la tradition. Dans les intérieurs, chez les boyards et chez le prince même, on ne s'embarrasse guère de tableaux ; le mobilier doit se composer d'objets faciles à déménager, au besoin à charger en hâte sur le dos d'un cheval pour passer la frontière, tantôt du côté du Danube, tantôt par-delà les Carpathes, selon que l'orage souffle du Nord ou du Midi, que l'envahisseur s'appelle le Russe ou le Turc. Quant au portrait, on en a une crainte superstitieuse : poser pour laisser prendre son image serait encourir le risque de se laisser « enlever son ombre »...

Au début du XIXe siècle, parmi les premiers qui s'en vont fréquenter les écoles d'art de l'Occident, M. Jorga et M. le Docteur Istrati ont cité, l'un dans ses publications historiques, l'autre dans la brochure qu'il a consacrée à Aman, Gheorghe Asaki, le restaurateur des écoles nationales, ingénieur, agent diplomatique, poète et fondateur de la presse roumaine, dont on a des liasses de gravures et des copies d'après Raphaël, faites à Rome vers 1809 ; puis Baltazar Panaiteanu, qui a publié le premier des lithographies estimables et dont l'exposition de la Société roumaine pour l'avancement et la diffusion des sciences (Bucarest, 1903) offrait un portrait peint à Munich en 1843 ; auprès d'eux, on a retenu les noms de Negulici (portrait de C. Rosetti, 1831), de Levaditi, à Jassy (portrait de C. Negruzzi, 1833), de C. Lecca, à Craiova (portraits de boyards, et celui, en particulier, de la princesse Marie Bibesco en toilette de noce, 1843). Celui-ci fut le premier maître de Théodor Aman. Tous cependant n'ont qu'une valeur artistique tout juste équivalente à la valeur littéraire de leurs contemporains qui inaugurent la langue roumaine. Ils font, les uns et les

autres, bonne besogne de patriotes, et leur mérite est grand déjà, à cette époque, d'affirmer le droit à l'existence et la vitalité de la nation roumaine.

Aman et Grigoresco, presque en même temps, vont étudier à Paris et rapportent à leur pays qui s'affranchit la révélation de l'art comme apanage de l'esprit humain. Aman apprend, dans les ateliers de Drolling et de Picot, le métier d'un artiste consciencieux; Grigoresco, à l'école de Barbizon, apprend à voir la nature et, rentré dans sa patrie, s'émerveille du pittoresque neuf qu'il lui est donné d'exploiter. Le premier organise les écoles des Beaux-Arts en Roumanie, au second revient l'honneur d'avoir fondé l'école nationale de peinture.



TH. AMAN. — CHARS EN HIVER.

L'État roumain, après des années de négligence, a enfin réalisé le vœu d'Aman : que son pays conservât sa maison avec tout ce qu'elle contenait, comme une école de plus pour perpétuer son enseignement. A vrai dire, il n'y a pas fallu de gros efforts; il a suffi de recueillir l'héritage : sa veuve avait su conserver pendant plus de douze ans, au prix des plus grandes difficultés, avec un soin jaloux et une piété vraiment touchante, son intérieur et ses collections, tels qu'il les avait laissés. Cependant, malgré l'intérêt que le roi Charles y portait, douze ans après la mort d'Aman, en 1903, M. C.-J. Istrati, ce pionnier des nobles initiatives en Roumanie, devait encore faire appel à l'opinion publique et au gouvernement, et c'est en 1904 seulement que le ministre de l'Instruction et des Cultes, M. Spiru Haret, obtenait les crédits nécessaires à l'acquisition de la maison Aman et à son entretien. Le musée a été récemment inauguré. M. Tzigara-Samurcas, chargé de rédiger le catalogue raisonné des œuvres

qu'elle abrite, l'a fait précéder d'une notice biographique et critique, où la valeur de Théodor Aman, comme artiste et comme homme, est appréciée avec un sentiment assez exact de la place qu'il occupe désormais dans l'histoire de la Renaissance roumaine.

Aman naquit vers 1830 (l'année est incertaine), d'une vieille famille d'Olténie. Sa mère, Grecque d'origine, s'occupa de sa première éducation, et lui apprit à lire dans des ouvrages ornés d'illustrations d'après les chefs-d'œuvre antiques. L'enfant dérobait les bouts de cierges à l'église voisine pour en modeler des figures d'animaux. Il fit ses études à l'école de Craiova, puis au lycée Saint-Sava de Bucarest: il continua d'étudier le dessin. Il eut fort à lutter contre les préjugés de classe de sa famille, avant d'obtenir la permission de s'adonner à la peinture; mais, une fois à Paris, il reçut les encouragements du prince Barbu Stirbey, qui lui conféra le rang de Pitar et lui assigna une gratification de deux cents ducats.



TH. AMAN PAR LUI-MÊME, A VINGT ANS.

La première mention publique de son nom nous apprend un gros succès à Paris; on lit dans *le Constitutionnel* et dans *la Patrie* des 20 et 21 avril 1854 : « Pendant quelques jours, le boulevard Montmartre a été littéralement obstrué par une foule avide de jouir, à l'étalage de la maison Goupil, de la représentation gratuite de l'un des succès les plus émouvants de la guerre d'Orient. M. Aman, de Valachie, a reproduit avec un pinceau habile *la Bataille d'Oltenitza*. Ce tableau, qui fait honneur au talent et au patriotisme de son auteur, est destiné à S. M. le sultan ». C'était la consécration de Paris. Sur le conseil du grand philo-roumain Billecocq, le peintre accompagne son œuvre à Constantinople; il est reçu par le sultan qui lui fait remettre 20.000 francs

pour frais de voyage et la décoration du Medjidié à titre de récompense. C'était la fortune. C'en devait être une bien autre pour l'artiste de s'embarquer pour la Crimée et d'assister, les 17-19 octobre 1854, aux assauts de Sébastopol. Au Salon de 1855, figura sa *Bataille de l'Alma*[1], à côté de celles d'Horace Vernet, de Bellangé, de Pils, de Doré.

Pendant son séjour à Paris, il s'inspire déjà des légendes et des poésies historiques qui alimentent l'enthousiasme de ses compatriotes : la *Dernière nuit de Michel le Brave* est une illustration directe de la ballade populaire du poète Dém. Bolintineanu; *la Bataille de l'île Saint-Georges*, épisode de la grande victoire du même Mihai sur les Turcs de Sinan-Pacha, à Calugareni (1593), semble une adaptation de la bataille de Troie, de Salvator Rosa, qu'il a copiée au Louvre. Mais dans ces travaux, la composition est factice, parfois banale, la couleur sombre et bitumineuse. Au contraire, certains intérieurs du même temps présentent le vif intérêt d'une observation très réaliste, et le *Portrait du peintre* à vingt ans, grandeur nature, à mi-corps, figure intelligente et sympathique, demeurera, par ses qualités de facture, l'harmonie des couleurs, la vérité de l'expression, son œuvre la plus réussie et qu'il ne refera plus.

De retour à Bucarest, en 1858, il est effrayé des idées arriérées qu'il y retrouve et sent que, pour créer un courant favorable à l'art, la fondation d'une école est indispensable. L'éphorie des écoles apprécie ses « louables propositions », mais les promesses qu'on lui fait en 1859 ne se réalisent qu'en 1864. Aussitôt nommé professeur et directeur de l'école des Beaux-Arts, Aman se met en correspondance avec Paris, pour se procurer les reproductions en plâtre des chefs-d'œuvre classiques : la collection qu'il en réunit n'a pas été augmentée depuis sa mort. Au bout de deux ans à peine, par un calcul d'économie mal comprise, l'école est supprimée. Aman prouve alors son véritable zèle et la foi en sa mission, en la soutenant de ses propres deniers jusqu'en 1867, où elle se rouvre, grâce à l'intervention du nouveau prince, Charles de Hohenzollern. C'est en 1882 que le ministre des cultes écrit à Aman, pour l'encourager et l'assurer que le pays reconnaîtra ses services et ne laissera plus retomber une institution aussi utile.

En 1862, le ministre des cultes, le poète Dém. Bolintinéanu, lui fait acheter par l'État sa *Bataille de Plonin* (1859) et installe, sur son initiative, une galerie de tableaux dans le salon de l'Académie de Bucarest. C'est l'époque aussi où la princesse Elena Couza lui fait commander les portraits des fondateurs des hôpitaux, que le peintre se charge d'exécuter au prix de cent ducats pièce.

Mais bientôt les événements politiques qui se sont précipités le ramènent à son chevalet et à sa véritable conception de la peinture : « Elle met l'histoire en action, elle conserve à la patrie les portraits de ses grands hommes : elle donne aux écrits un corps et une couleur, elle les embellit des inspirations du peintre, qui, étant artiste, est toujours poète et créateur ». Il fixera en de grandes toiles les principaux moments de cet âge mémorable : *la Fête de l'Union des principautés*, avec la *hora* dansée à la lumière des torches, devant le bâtiment du vieux gymnase, à Craïova : *la Proclamation de l'Union* (24 janvier 1859) par les membres de l'Assemblée qui vient

1. Elle fait aujourd'hui partie de la collection de M. Vladimir Ghica, à Ciocanesti.

d'élire Alex.-I. Couza premier prince du pays roumain, et qui tous levent une main pour prêter serment; puis, à la Chambre des Députés, c'est, le 10 mai 1866, le prince Charles qui jure sur la Constitution de régner selon les lois du pays. Dans ces tableaux, qui sont une collection de portraits historiques, les groupements conservent du naturel et les figures ont de l'expression et du caractère; le travailleur assidu et habile qu'était Aman semble se trouver là plus à l'aise que dans des sujets simples, intimes, où le défaut d'émotion le trahit. Les scènes historiques et légendaires se succèdent d'ailleurs jusque dans les dernières années de sa vie : voici *les Soldats de Michel le Brave (1594), enlevant les femmes du harem de Ruseiuk* (1862), *Michel contemplant la*



TH. AMAN. — BOYARDS SURPRIS PAR LES ENVOYÉS DE VLAD L'EMPALEUR.

tête du général Bathori, assassiné, où l'on remarque un sensible éclaicissement de la palette du peintre (1865), la *Bataille aux torches de Vlad l'Empaleur* (1866), *la Poursuite des Turcs* après la victoire de Calugareni (1872), une des scènes militaires les plus vives de couleur et de mouvement, *Étienne le Grand tombant de cheval* à la bataille de Skheia (1875), les *Boyards surpris par les envoyés de Vlad*, composition largement jetée, aux couleurs brillantes et d'une verve peu habituelle, qui tient sans doute au fait que la plupart des personnages sont demeurés inachevés.

Mais ce sont encore les portraits qu'il faut préférer : celui d'un *Égoumène* au visage jeune, encadré d'une barbe abondante, et coiffé du potcape; le groupe si naturel des *Trois frères Aman*, Theodor, Iorgu et Alecu, autour d'une table, dans l'atelier du peintre; la tête énergique, au front large et aux épais sourcils du poète *Iancu Vacarescu ;* les deux portraits de *Mme A. Aman*, et surtout celui de *Mme Forni-*

tzakhe, en toilette noire, une plume blanche à sa toque noire, peut-être le meilleur des portraits de femmes.

On souhaiterait, dans l'œuvre de cette époque, trouver aujourd'hui un miroir plus fidèle de la société roumaine, alors en voie de si profondes transformations. Mais la personnalité de l'artiste n'est pas assez puissante pour chercher autre chose que les succès de mode et si nous le trouvons plus tard occupé de scènes orientales, c'est moins par penchant spontané que pour répondre au mouvement qui vient de Paris, pour traiter des sujets mis en vogue par Decamps et par Delacroix; de même que, tout à l'heure, Aman s'apercevra de l'intérêt pictural que présente la vie campagnarde qui l'a toujours entouré, lorsque les succès de Grigoresco commenceront à faire échec à sa primauté jusque-là incontestée. C'est une série de *Femmes turques au bain*, d'*Odalisques*, de *Revendeuses au harem*, une *Présentation d'esclaves*, d'un dessin souvent lourd dans les lignes du corps féminin et d'un coloris demeuré conventionnel, mais prétexte à « dépouiller la créature humaine de ses parures empruntées », ainsi que s'exprimait le chroniqueur d'une feuille française à Bucarest. Enfin, quand les tendances impressionnistes l'emportent et que la convention du tableau composé cède au nouveau dogme du motif emprunté à la vie de tous les jours et copié tel quel, Aman se met aussi à peindre des *scènes dans les parcs*, des *fêtes avec laoutari* (des musiciens tsiganes), où il arrive à un certain sentiment du plein-air.

Enfin, il s'est essayé comme graveur, et il laisse environ quatre-vingts planches originales; la plupart d'entre elles reprennent les sujets de ses tableaux, qu'elles ont beaucoup contribué à populariser : types populaires, scènes paysannes et portraits, — ici encore les œuvres les mieux venues, — parmi lesquelles il faut mentionner *le Prince Charles* (1874), *I. Heliade Radulescu*, *l'Artiste* vers la cinquantaine et *la Mère de l'artiste*.

Décorateur, Aman a orné les murs de sa maison de fresques, les unes achevées, les autres restées à l'état d'ébauches, qu'il peignait à la cire; il a aussi sculpté un certain nombre de meubles et de médaillons dans des boiseries, qui témoignent de ses efforts à être universel comme les grands maîtres de la Renaissance. Ses réelles qualités ne suffisent pas à lui mériter une réputation européenne, mais son labeur convaincu pourra toujours servir d'exemple.

Après une longue et pénible maladie, il mourut dans son atelier, où il travaillait encore, dans les derniers jours de juillet, le 19 août 1891.

Le musée Aman possède en tout 134 peintures à l'huile, 66 gravures, 20 dessins au crayon et 8 à la plume, à quoi l'on a ajouté 15 tableaux rapportés de la Pinacothèque de Bucarest et 2 du ministère des cultes. En outre, il existe 7 toiles de lui à la Pinacothèque de Jassy, un assez grand nombre d'autres, dont de bons portraits, au musée Alex. Aman, à Craiova, et les portraits de l'ephorie des hôpitaux que l'on a pu voir à l'Exposition jubilaire de 1906. Enfin, de nombreux ouvrages se trouvent encore chez des particuliers, en Roumanie, en France et jusqu'en Amérique.

MARCEL MONTANDON

BIBLIOGRAPHIE

Inventaire général des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles. École française, par Jean GUIFFREY et Pierre MARCEL. T. III. — Paris, Ch. Eggiman. in-4°.

Voici déjà le troisième volume de cette riche collection de dessins français des musées du Louvre et de Versailles, et il suffit de dire qu'il contient les artistes compris alphabétiquement entre Callot et Corneille pour qu'on juge aussitôt de son intérêt.

En effet, parmi les sept cent cinq illustrations, qui accompagnent cet inventaire, il en est un grand nombre de premier ordre : ce sont d'abord les Callot, — soldats, paysans, femmes du peuple,— dessins au crayon lavés d'encre, qui occupent près de cent cinquante numéros; puis, ce sont les Carpeaux, — portraits ou caricatures, esquisses de sculptures, dessins d'après les maîtres, — aussi très abondants; c'est Chardin, d'autant plus précieux dessinateur qu'il est plus rare; Charlet et ses grognards du premier Empire; Cochin et ses fêtes de la Cour de Louis XV; enfin, c'est la dynastie des Corneille, dynastie prodigieusement féconde puisque le seul Corneille le jeune ne figure pas ici pour moins de trois cent quatre-vingt quatre pièces!

Une savante introduction sur l'enseignement du dessin à la fin du XVIII[e] siècle, des tables des filigranes, des noms propres, etc., complètent ce volume, plus varié et plus curieux encore, semble-t-il, que les deux précédents.

E. D.

La Grèce, par Gustave FOUGÈRES, un vol. in-16 (collection des Guides Joanne). — Hachette, Paris, 1909.

Voilà longtemps qu'on attendait ce « guide », dont on connaissait déjà la partie consacrée à Athènes et à ses environs; désormais, le voyageur aura à sa disposition, dans un format peu encombrant, non seulement tous les conseils pratiques nécessaires au touriste, mais un manuel sommaire d'archéologie classique où ont été condensés, avec une admirable méthode, tous les renseignements relatifs à chaque champ de fouilles, à chaque époque, à chaque monument ; c'est l'histoire de l'art grec résumée, — au prix d'un immense travail qui ne se laisse même pas soupçonner, — par un savant, qui est en même temps un critique plein de goût et un écrivain épris de clarté. 23 cartes, 46 plans et de nombreuses illustrations complètent le volume et achèvent de faire de ce « guide » un véritable livre de bibliothèque.

R. D.

Frans Hals, sa vie et son œuvre, par E. W. Moes. — Bruxelles, G. Van Oest, in-folio.

Les lecteurs de ce beau livre ne reprocheront certainement pas à l'auteur d'avoir encombré son texte de références : il ne contient guère de notes, aucune bibliographie, aucune table (si ce n'est une table des œuvres du maître, énumérées pêle-mêle, table par conséquent des plus incommodes). Mais cette première publication en langue française, consacrée au peintre de *la Bohémienne* et des *Réunions d'arquebusiers*, aura au moins le mérite de dégager la personnalité du peintre de Haarlem des légendes dont elle est restée entourée, jusqu'en ces derniers temps : grâce aux renseignements fournis par des peintures, grâce à des documents d'archives, dont certains étaient, paraît-il, inédits, le conservateur du Cabinet des estampes d'Amsterdam est parvenu à suivre étroitement la vie et l'activité de Frans Hals. Bien plus, il a voulu montrer dans la dernière partie de son livre quelle avait été l'influence du maître et il a résumé à cet effet ce qu'on sait de la vie et de l'œuvre des frères, fils et gendre de Hals, en donnant des exemples de la manière de Dirk, Frans Jr, Herman, Jan, Reynier et Nicolas Hals, d'après des œuvres photographiées pour la première fois dans des galeries publiques et dans des collections privées d'Angleterre, d'Allemagne et d'Amérique.

Inventaire des sculptures commandées au XVIIIe siècle par la Direction générale des bâtiments du roi (1720-1790), par Marc Furcy-Raynaud. — Paris, J. Schemit, in-8°.

Diverses communications faites à la Société d'histoire de l'art français avaient attiré l'attention des chercheurs sur le travail entrepris par M. Marc Furcy-Raynaud et en avaient fait souhaiter le rapide achèvement. On sait combien il est important, quand on se trouve en présence d'une œuvre d'art tant soit peu ancienne, de pouvoir l'identifier à coup sûr, grâce à des documents d'archives ; or, quels documents peuvent être plus certains et plus probants que les commandes et les paiements, dont on trouve trace dans les archives des Bâtiments du roi ?

Déjà, M. F. Engerand avait écrit, à l'aide de ces comptes, l'histoire des peintures commandées ou acquises par le roi ; et voici que M. Furcy-Raynaud, sur un plan analogue, nous donne aujourd'hui l'état civil des nombreuses commandes de sculptures faites entre 1720 et 1790. Il ajoute à chacune des pièces qu'il publie et qui sont rangées, pour chaque artiste, suivant l'ordre chronologique de sa production, un rapide historique des œuvres d'art, accompagné de notes concernant leur destination, leurs pérégrinations et leur situation actuelle.

On juge de quelle utilité peut être ce recueil pour l'étude de la sculpture française au xviiie siècle ; et l'on en doit savoir d'autant plus gré à l'auteur qu'il faut avoir entrepris soi-même des tâches analogues pour évaluer la somme de recherches minutieuses et ingrates que représentent ces quelque cent vingt pages.

E. D.

Jean-François Raffaëlli, peintre, graveur et sculpteur, par Arsène Alexandre. — Paris, H. Floury, in-4°.

M. Arsène Alexandre complète la recente exposition de M. Raffaëlli aux Galeries

Georges Petit, et caractérise, en deux cents pages illustrées d'autant de reproductions, la physionomie de celui qu'il appelle, comme Baudelaire faisait de Constantin Guys, « un moraliste pittoresque ». On connaît l'inspiration de ce Parisien de Paris, qui n'a guère considéré de la capitale que la morne banlieue, avec ses terrains pelés, ses arbres chauves, ses cheminées funèbres et les tristes figurants de ce décor ; tel est le domaine de M. Raffaëlli, et M. Raffaëlli lui-même a pris soin de nous rappeler, dans ses *Promenades d'un artiste au musée du Louvre*, cette maxime de Delacroix qu'on pouvait faire des chefs-d'œuvre même en s'inspirant des paysages de la banlieue parisienne.

Le livre donne à merveille l'impression de cette activité, de cette multiplicité d'aptitudes, qui est la marque propre de M. Raffaëlli : il a été peintre, illustrateur, lithographe et aquafortiste ; l'eau-forte en couleurs l'a tenté au même titre que la pointe sèche ; il a été sculpteur et compositeur de musique ; il a fait des conférences et aussi de la « littérature », hélas ! Enfin, il a prouvé maintes fois, et notamment en organisant, en 1884, la première exposition particulière dans une boutique inoccupée, qu'il savait à l'occasion être commerçant. C'est là une existence assurément bien remplie : M. Arsène Alexandre écrit même que c'est « le véritable roman d'un esprit et d'une sensibilité créatrice », et que si M. Raffaëlli « n'est pas, au gré de certains, un véritable héros de roman, on accordera qu'il est, *au moins*, un héros tout court ». Croyons-en M. Arsène Alexandre.

E. D.

La Vie des peintres italiens, par Giorgio Vasari. Traduction nouvelle par T. de Wyzewa. Fascicules II et III. — Paris, F. Gittler, 2 vol. in-16.

On a déjà signalé ici la publication, par petites tranches illustrées et annotées, d'une nouvelle traduction des *Vite* de Vasari. Le second et le troisième fascicules viennent de paraître : l'un est consacré à Fra Angelico et à Benozzo Gozzoli, l'autre à Filippino Lippi et à Lorenzo di Credi. Le texte, traduit par M. T. de Wyzewa, a été en même temps revu et critiqué par lui ; des commentaires historiques redressent les erreurs de *Messer Giorgio* et nous renseignent sur le sort des œuvres d'art qu'il cite au cours de ses biographies. Enfin, à la suite de chacune des *Vies*, quelques images reproduisent les peintures caractéristiques du maître dont il vient d'être question. Tout cela, agréablement présenté et d'un prix vraiment minime : d'excellente vulgarisation.

Storia dell' arte contemporanea italiana, da Luigi Callari. — Roma, E. Loescher, in-8°.

L'intention de l'auteur, en réunissant dans son ouvrage les premiers éléments du caractère et du développement de l'art italien contemporain, dont il recherche la véritable origine dans certaines œuvres de Canova, a été surtout de revendiquer pour les artistes de son pays la place qu'ils ont occupée dans l'histoire du progrès artistique. Nombreuses et grossières sont les erreurs qui accompagnent d'ordinaire, à l'étranger, tout jugement sur l'art italien du XIXe siècle et les premières années du XXe ; on l'accuse de retarder, de pasticher, de manquer d'inspiration, et, il faut bien le reconnaître, dit M. Callari dans sa préface, combien, même en Italie, ont une

idée nette des origines et du développement de l'art, et des nobles batailles qui agitèrent tout le siècle passé et préparèrent la renaissance actuelle ?

Le présent livre doit éclairer les ignorants et convertir les incrédules. Il rendra, à coup sûr, de très grands services, moins peut-être en démontrant l'intérêt qui s'attache à tant d'artistes de second ordre et à tant d'œuvres dont on n'a point gardé mémoire, qu'en fixant l'histoire, si mal connue à l'étranger, de tout un siècle d'art italien, beaucoup plus vivant et beaucoup moins isolé qu'on serait tenté de le croire. Il y a tels chapitres, comme ceux sur Canova et le néo-classicisme, la renaissance de la sculpture, l'architecture du XIXe siècle, l'académisme et le romantisme italiens, l'école napolitaine et Morelli, l'impressionnisme et le préraphaélisme en Italie, qu'on ne manquera pas de lire avec curiosité, pour y apprendre l'évolution qui s'est manifestée, dans la patrie de l'art classique, au contact des idées modernes.

Cronicques et conquestes de Charlemaine, reproduction des 105 miniatures de Jean Le Tavernier (1460), par J. Van den Gheyn. — Bruxelles, Vromant, in-8°.

C'est une tendance qui se généralise de plus en plus, depuis quelques années, de reproduire *in-extenso* les plus précieux manuscrits à miniatures des bibliothèques publiques, et celui que l'érudit conservateur des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique vient d'ajouter à la collection y avait sa place toute marquée. Non pas peut-être que les cent cinq miniatures en grisaille des *Croniques de Charlemaine* doivent être considérées comme autant de chefs-d'œuvre, mais ces productions de l'école flamande de la fin du XVe siècle, très habiles et très variées, appartiennent à un manuscrit dont, par une rare bonne fortune, on connaît à la fois le rédacteur, David Aubert, qui l'a signé; l'illustrateur, Jean Le Tavernier, d'Audenarde, qui en a été payé par un mandement de Philippe le Bon, en date du 29 mars 1460; l'enlumineur, Pol Fruit, qui en a exécuté les lettres ornées; et enfin le relieur Liévin Stuvaert, qui en avait signé la reliure ancienne, aujourd'hui disparue.

La reproduction intégrale de ces « histoires », publiées à la grandeur même des originaux et accompagnées d'une notice préliminaire du P. Van den Gheyn, met donc aux mains des artistes, des critiques, des historiens de l'art et des simples curieux des monuments du passé, un ensemble de documents nombreux et sûrs, dont ils ne manqueront pas d'apprécier l'agrément et de tirer profit.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *La Forêt de Fontainebleau dans la nature, dans l'histoire, dans la littérature, dans l'art*, par Émile Michel. — Paris, H. Laurens, in-8°, pl., 9 fr.

— *Le Château Saint-Ange. Travaux de défense, appartements des papes, sièges, prisonniers, exécutions, le trésor*, par E. Rodocanachi. — Paris, Hachette, in-8°, pl., 20 fr.

— *Psychologie d'art. Les maîtres de la fin du XIXe siècle*, par Étienne Bricon. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8°, 3 fr. 50.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

LA SCULPTURE A WURZBOURG AU DÉBUT DU XVIe SIÈCLE

TILMANN RIEMENSCHNEIDER

(1468-1531)



Phot. Stoedtner.

FIG. 1. — ANNE ET JOACHIM.
Bois. — Londres, musée de South Kensington.

Le particularisme artistique, qui se perpétue dans l'Allemagne contemporaine, ne s'est jamais plus vigoureusement affirmé qu'au xve siècle : à cette époque, l'impuissance du pouvoir central, la prospérité économique des villes libres, l'absence de communications rapides et fréquentes entre les différentes provinces du Saint-Empire romain germanique suscitent une multitude d'écoles autonomes, dont les influences enchevêtrées font de l'art allemand une mosaïque confuse et bariolée. On peut néanmoins distinguer aisément deux groupes principaux : les écoles de l'Allemagne du nord (*niederdeutsche Schulen*) et celles de l'Allemagne du sud (*oberdeutsche Schulen*). Le groupe de l'Allemagne du sud est de beaucoup le plus important.

En effet, dans le nord, où l'activité artistique se concentre surtout dans les ports hanséatiques et dans la petite ville aujourd'hui déchue de Calcar, près de Cologne, la sculpture sur bois est sous la dépendance absolue de l'art hollandais et flamand.

En outre la prédominance de la peinture, que l'admirable polyptyque de Gand, chef-d'œuvre des van Eyck, avait mise en évidence, s'affirme simultanément à Hambourg, à Soest et à Cologne. Au contraire, dans l'Allemagne du sud, la sculpture est manifestement en avance sur la peinture et joue le rôle d'initiatrice.

Cette vaste région a donné naissance à trois écoles principales : l'école rhénane du sud, l'école souabe, à laquelle se rattachent les écoles bavaroise et tyrolienne, et enfin l'école franconienne. Si l'on considère tout à la fois le nombre et la valeur de ses artistes, la continuité de son évolution, le rayonnement de son influence, la primauté de l'école de sculpture franconienne apparait indiscutable [1]. Plus éloignée qu'Augsbourg de l'Italie, elle conserve plus longtemps son originalité locale, son caractère dramatique et viril.

Le centre le plus important de cette école est Nuremberg, qui devient, à partir du XIVe siècle, la ville la plus riche et la plus active de l'Allemagne du sud : c'est là que travaillent Veit Stoss, le sculpteur sur bois (1440-1533), Adam Krafft, le tailleur de pierre (1450-1509), Peter Vischer, le fondeur de bronze (1460-1529), trois des plus grands artistes allemands du XVe et du XVIe siècle. Mais, en marge et indépendamment de l'école de Nuremberg, une école originale de sculpture se développe en Basse Franconie, dans la vallée du Main *(mainfrænkische Schule)* : son principal centre est la résidence épiscopale de Wurzbourg qui, après avoir joué pendant tout le moyen âge un rôle assez effacé, s'arroge au milieu du XVe siècle le glorieux héritage de Bamberg. Nous ne savons rien des origines de cette école, ni de ses premiers représentants ; elle se résume dans l'état actuel de nos connaissances en une seule personnalité d'artiste auquel on a longtemps attribué en bloc toutes les sculptures de la Basse Franconie : Tilmann ou Dill Riemenschneider. Il n'est peut-être pas sans intérêt de préciser l'évolution et le caractère de son œuvre.

1. Ce n'est pas que les deux autres écoles se soient montrées stériles en chefs-d'œuvre. La sculpture allemande du XVe siècle n'a rien produit qui soit supérieur aux stalles de l'église d'Ulm, sculptées par le huchier Jörg Syrlin, au retable de Saint-Wolfgang, par Michael Pacher, à certaines statuettes de Konrad Meyt, que Durer estimait le plus insigne sculpteur de son temps, ou encore à ce majestueux *Saint Antoine* qui trône au musée de Colmar, au centre du retable d'Isenheim, et qui est aussi grand dans le domaine de la sculpture que les volets de Mathias Grunewald dans le domaine de la peinture. Mais ce sont là des chefs-d'œuvre isolés.

Maître Dill[1] n'était pas originaire de la Franconie ; il est né à Osterode, dans le Harz, en 1468. Mais il est probable que sa famille avait des attaches anciennes à Wurzbourg, où le nom de Riemenschneider est mentionné dans des documents du milieu du xve siècle ; car les archives de la ville nous apprennent qu'à la date du 7 décembre 1483, le jeune homme est déjà inscrit dans la gilde de Saint-Luc, et que, le 28 février 1485, il acquiert le droit de bourgeoisie. Il joua, comme Lucas Cranach à Wittenberg, un rôle important dans la conduite des affaires de sa ville adoptive : de 1504 à 1525, il siège sans interruption dans le Conseil ; en 1520, il est élu bourgmestre. C'est la preuve que la condition sociale des artistes, qui étaient généralement de pauvres hères, des *Schmarotzer*, comme dit Dürer dans une de ses lettres de Venise, commençait à s'élever. Mais la guerre des Paysans, qui éclata en 1525 et qui sévit particulièrement dans la région de Wurzbourg, lui fut fatale. Il prit parti pour les paysans révoltés contre l'évêque sous la conduite de Florian Geyer ; impliqué dans la répression de cette jacquerie, il fut jeté en prison et ne recouvra sa liberté qu'en faisant aban-



Phot. Stoedtner.

FIG. 2. — EVE (1493).

Statue provenant de la Chapelle de la Vierge.

Pierre. — Wurzbourg, collections de la Société d'Histoire.

1. Son prénom de Tilmann apparait dans les documents sous différentes formes abrégées : Thylo, Till ou Dill.

don d'une partie de sa fortune qui lui fut confisquée. A partir de cette catastrophe, le vieux maître disparaît de la scène; le silence se fait autour de son nom, et, parmi les œuvres de lui que nous avons conservées, aucune ne semble postérieure à 1525. Il meurt obscurément en 1531, à l'âge de soixante-trois ans.

Le mystère de sa formation artistique est loin d'être éclairci. D'après M. Pückler-Limpurg[1], Riemenschneider serait issu de la vieille école locale de Wurzbourg. M. Tönnies, qui a consacré à ce maître une étude approfondie[2], incline à croire au contraire qu'il fit son apprentissage à Nuremberg, dans l'atelier de Michael Wolgemut; et, en effet, le style de Riemenschneider, particulièrement dans les draperies, rappelle à certains égards l'école de Nuremberg. Mais je suis beaucoup plus frappé, pour ma part, de sa parenté avec l'école souabe, et je serais tenté de supposer qu'il a connu à Ulm, qui était alors le centre d'art le plus important de l'Allemagne du sud, les œuvres de Hans Multscher et du huchier Jörg Syrlin. Un des critiques les plus pénétrants de la sculpture du moyen âge, M. Vöge, a récemment attiré l'attention sur les analogies multiples qui existent entre la manière de Riemenschneider et le fameux retable souabe de l'abbaye bénédictine de Blaubeuren (1493)[3]. La *Madone* de l'autel de Creglingen est sœur de la *Madone* de Blaubeuren; certaines figures d'hommes, comme par exemple le *Saint Jean* de l'autel de Münnerstadt, et le *Saint Benoît* du retable de Blaubeuren, se ressemblent par l'enchâssement des yeux, la retombée de l'ourlet des lèvres. De part et d'autre, même charme féminin, même absence de force dramatique. D'ailleurs, il n'est pas strictement nécessaire d'admettre un séjour de Riemenschneider à Ulm pour expliquer ces analogies : les échanges artistiques entre la Souabe et la Basse Franconie étaient déjà anciens. L'église Saint-Jacques de Rothenburg, pour laquelle Meister Dill sculpta un de ses plus beaux retables, n'avait-elle pas commandé en 1466 son maître-autel au peintre souabe Friedrich Herlin de Nördlingen[4]? Il n'est donc pas surprenant que

1. *Die Nürnberger Bildnerkünst um die Wende des XIVten und XVten Jahrhunderts.* Strasbourg, 1904.

2. *Tilmann Riemenschneider.* Strasbourg, 1900.

3. W. Vöge, *Der Meister des Blaubeurer Hochaltars und seine Madonnen*, dans les *Monatshefte fur Kunstwissenschaft*, janvier 1909.

4. F. Haack, *Friedrich Herlin.* Strasbourg, Heitz. 1900.

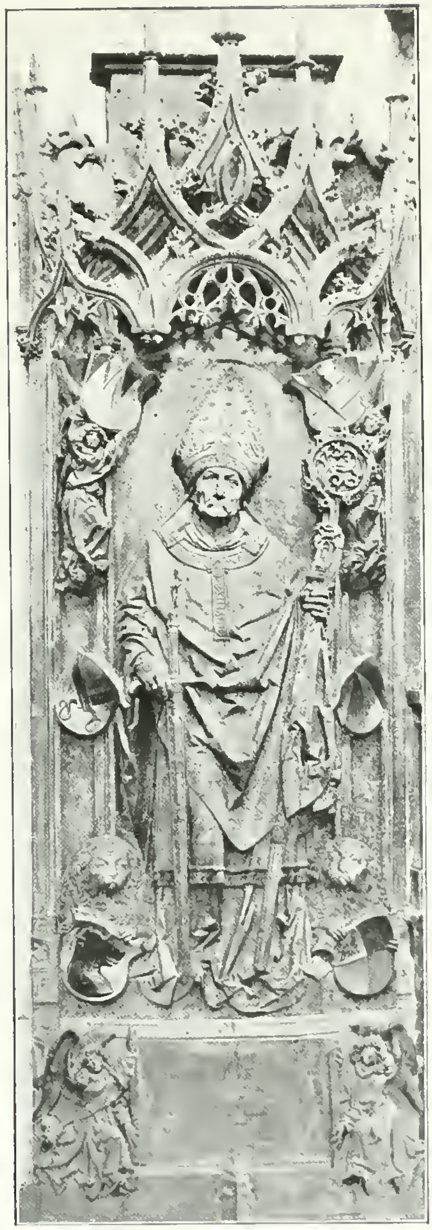
l'art de Riemenschneider participe autant de l'école souabe que de l'école de Franconie.

Bien que la chronologie des œuvres de Riemenschneider soit mal assurée, on peut discerner dans son évolution artistique trois périodes assez nettes : une période de formation, qui s'étend de 1484 à 1495 environ ; une période de pleine maturité, entre 1495 et 1515, pendant laquelle il produit ses chefs-d'œuvre : les retables de la Tauber et le tombeau monumental de Bamberg ; enfin, une période de déclin, de 1515 à 1525. Sa production, très abondante, s'étend donc sur quarante années.

A la différence d'Adam Krafft, qui est un spécialiste de la pierre, Riemenschneider a été à la fois tailleur de pierre et sculpteur sur bois. La pratique de la sculpture en pierre, qui est conseillère de simplicité, a été un utile contrepoids à ses tendances décoratives.

L'œuvre la plus ancienne qu'on lui attribue est le tombeau d'Eberhard von Grumbach dans l'église de Rimpar (1487) : le chevalier, armé de pied en cap, est représenté en haut-relief sur une dalle de pierre, dans une attitude raide et compassée.

Le maître-autel en bois sculpté de l'église de Münnerstadt (1490) est une œuvre beaucoup plus importante,



Phot. Stoedtner.

FIG. 3.
TOMBEAU DE L'ÉVÊQUE
RUDOLF VON SCHERENBERG (1496).
Pierre. — Wurzbourg, Cathédrale.

et dont l'authenticité nous est en outre certifiée par des documents. Sa décoration plastique est aujourd'hui dispersée. Ce retable était consacré à sainte Marie-Madeleine, dont l'iconographie procède d'un amalgame entre trois personnages différents de l'Écriture : Marie, sœur de Lazare; Marie de Magdala, la pécheresse amoureuse, qui vint trouver Jésus dans la maison de Simon, lui parfuma les pieds avec des onguents précieux et les essuya avec la soie de ses cheveux ; et sainte Marie l'Égyptienne, la prostituée folle de son corps, qui alla expier ses égarements charnels au désert. Les trois légendes sont ici mêlées. La *Sainte Madeleine*, dont la statue occupait le centre du retable, est représentée toute nue en *Maria ægyptica*[1] : elle est debout, les yeux levés, comme en extase; ses pieds touchent à peine le sol ; ses cheveux retombent en longues tresses sur ses épaules, sur tout son corps, et la recouvrent d'un manteau soyeux. Les proportions de cette figure sont loin d'être satisfaisantes.

Les statues en pierre d'*Adam* et d'*Ève* (fig. 2), que Riemenschneider sculpta trois ans plus tard, en 1493, au portail sud de la chapelle de la Vierge (*Marienkapelle*) à Wurzbourg, sont les premières grandes statues nues bien proportionnées du XV[e] siècle, et à ce titre elles font époque dans l'histoire de la sculpture allemande. Elles sont d'un réalisme encore timide ; mais, malgré la gaucherie des attitudes, elles attestent un sentiment délicat de la beauté. Malheureusement, les originaux sont si endommagés qu'on a dû les transférer dans les collections de la Société d'histoire de Wurzbourg et les remplacer par des copies.

Le Conseil fut si satisfait de ces deux statues qu'il chargea plus tard Riemenschneider de compléter la décoration de la chapelle municipale en sculptant pour les contreforts quatorze statues de pierre, représentant Jésus, saint Jean-Baptiste et les douze apôtres. Cette importante commande occupa l'artiste de 1500 à 1506. Mais il est probable qu'il se contenta de fournir des dessins et laissa l'exécution à ses apprentis ; car si la conception de ces figures est d'un grand charme, la facture en est sèche et médiocre. Les originaux, très restaurés, ont été transportés en partie à la cathédrale de Wurzbourg.

1. Le clergé de l'église de Munnerstadt, choqué de cette nudité, fit enlever *ex certis causis* la sainte de son retable et la remplaça par un tableau moderne, aussi médiocre que pudique. L'original est conservé au château de Mainberg.

La *Madone* pittoresquement drapée de la *Neumünsterkirche* de



Phot. Stoedtner

FIG. 4. — L'ÉVÊQUE RUDOLF VON SCHERENBERG.

Détail du tombeau de l'évêque. — Wurzbourg, Cathédrale.

Wurzbourg, est de la même année que l'*Ève* nue de la Chapelle de la

Vierge, de sorte qu'il est facile de comparer à cette date la virtuosité de l'artiste dans le traitement des chairs et des draperies. Elle est debout sur un croissant de lune, dans l'attitude gracieuse et légèrement hanchée des Madones gothiques; l'Enfant nu, qu'elle tient sur son bras gauche, joue puérilement avec ses doigts de pied. C'est une *Maternité* naïve et tendre. En Allemagne, comme en France, le groupe de la Vierge et de l'Enfant, qui avait, au XIIIe siècle, une majesté hiératique, prend, à cette époque, un caractère intime et familier[1].

Le chef-d'œuvre de la période de jeunesse de Meister Dill est le tombeau en marbre et en pierre grise de l'évêque Rudolf von Scherenberg (fig. 3), dans la cathédrale de Wurzbourg (1495). Sous un riche baldaquin de style gothique flamboyant, le prélat est debout, la mitre en tête, avec les insignes de sa double puissance séculière et ecclésiastique : l'épée et la crosse. Le masque de ce vieil évêque presque centenaire, à la peau parcheminée et labourée de rides profondes, aux yeux clignotants, aux lèvres minces, est un des plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art du portrait (fig. 4); il se dégage de cette tête aristocratique, dont le regard intelligent est avivé par quelques touches de couleur, une telle expression de vie qu'on peut la comparer hardiment aux bustes florentins de Rossellino et de Benedetto da Majano, ou encore à cet inoubliable chanoine van der Paele que Jan van Eyck a buriné dans son grand tableau du musée de Bruges. L'analyse implacable de ce visage si fortement individualisé ne dégénère pas comme dans les portraits de Denner, peintre des rides et des pores de la peau, en minutie et en sécheresse; la précision menue du détail n'exclut pas un modelé par larges plans, avec de vigoureux contrastes d'ombre et de lumière : c'est une œuvre du plus beau style qui annonce et égale les chefs-d'œuvre de la période de maturité.

Tous les critiques s'accordent maintenant à revendiquer comme des œuvres capitales de Riemenschneider les trois magnifiques retables en bois sculpté qui se trouvent groupés aux alentours de la pittoresque ville de Rothenburg, dans la vallée d'un petit affluent du Main, la Tauber (*Taubergrund*). Leur valeur artistique est telle que M. Tönnies n'a pas craint d'écrire avec une admiration très légitime : « Le *Retable de la*

1. Cf. Mâle, *l'Art religieux de la fin du moyen âge. La Tendresse humaine*, p. 147.



Phot. Stoedtner.

Tilmann Riemenschneider. — L'Assomption de la Vierge.

Partie centrale du *Retable de la Vierge* (1495-1499).

Bois. — Église de Creglingen (Wurtemberg).

Vierge dans l'église de Creglingen, le *Retable du Précieux Sang* dans l'église Saint-Jacques de Rothenburg et le *Retable de la Sainte Croix* à Detwang sont non seulement les œuvres les plus parfaites de Riemenschneider, mais ce que la plastique allemande tout entière, sans en excepter Veit Stoss, a produit de plus grandiose dans le domaine de la sculpture sur bois[1] ».

Aucun de ces retables ne porte trace de polychromie : c'est ce qui explique la perfection d'une technique qui ne devait rien attendre que d'elle-même et ne pouvait pas compter, pour masquer ses insuffisances, sur les prestiges de la peinture. L'exécution de ces sculptures est si supérieure à la production moyenne de Riemenschneider que M. Bode, dans son *Histoire de la Plastique allemande* (1887), se crut autorisé à lui en dénier l'honneur et à postuler l'existence d'un autre sculpteur franconien, qu'il baptisa, d'après le plus important de ces retables, « Maître de Creglingen » *(Meister des Creglinger Altars).* Son principal argument était qu'une inscription du retable de Creglingen indique la date de 1487, époque à laquelle Riemenschneider était manifestement trop jeune pour créer un pareil chef-d'œuvre. M. Tönnies a soumis les œuvres et les documents d'archives qui s'y rapportent à un contrôle plus approfondi ; il a montré que la date sur laquelle s'appuie M. Bode était fictive : dès lors, toute son argumentation s'écroule. Le prétendu « Maître de Creglingen » n'est autre que Tilmann Riemenschneider lui-même.

Comment expliquer qu'un retable aussi précieux soit venu échouer dans l'église obscure d'un petit village würtembergeois? M. Tönnies suppose avec vraisemblance que l'œuvre était destinée, comme le *Retable du Précieux Sang*, à l'église Saint-Jacques de Rothenburg et qu'elle fut transportée à Creglingen pour être mise à l'abri des iconoclastes. Elle aurait été exécutée de 1495 à 1499 environ. Elle est tout entière de la main du maître : contrairement à l'usage, il ne semble pas que l'exécution des volets ait été confiée à des apprentis.

Le retable de Creglingen est un des plus grands retables allemands : il mesure 7 mètres de hauteur sur 3 m. 50 de large. C'est un triptyque à volets mobiles avec prédelle et couronnement architectonique. L'ornementation luxuriante est empruntée à la stylisation de la vigne.

1. Tönnies, *Tilmann Riemenschneider*, p. 105.

Le thème de toute la décoration plastique est *la Glorification de la Vierge*. Les bas-reliefs des volets représentent *la Salutation angélique, la Visitation, la Nativité* et *la Présentation au Temple*. La scène de *l'Annonciation* a un très grand charme : la Vierge est à genoux sur son prie-Dieu dans son oratoire, les mains croisées sur la poitrine; elle se retourne timidement pour écouter le message de l'ange, jeune diacre ailé, aux cheveux bouclés, dont le vent agite la chape aux plis lourds. Au-dessus, Marie et Élisabeth se tendent la main dans un paysage montagneux, devant une porte de ville surmontée d'une échauguette. Puis c'est la Vierge qui s'agenouille devant l'Enfant nu, couché sur un pan de sa robe, tandis que Joseph, encapuchonné dans un long manteau, tient une chandelle allumée dans la nuit[1]. *La Présentation au Temple* est malheureusement déparée par des fautes de perspective que n'eût certes pas commises le Tyrolien Michael Pacher, le peintre-sculpteur mantegnesque du retable de Saint-Wolfgang; le grand-prêtre tient dans ses bras l'Enfant emmailloté; Joseph suivi de Marie, coiffée d'un béguin à mentonnière, apporte les deux colombes du sacrifice.

La prédelle représente *l'Adoration des Mages* et *Jésus au milieu des docteurs*, parmi lesquels figurent les portraits présumés de l'artiste et du donateur; au milieu, deux anges tiennent un linge sur lequel s'imprimait peut-être la Sainte Face.

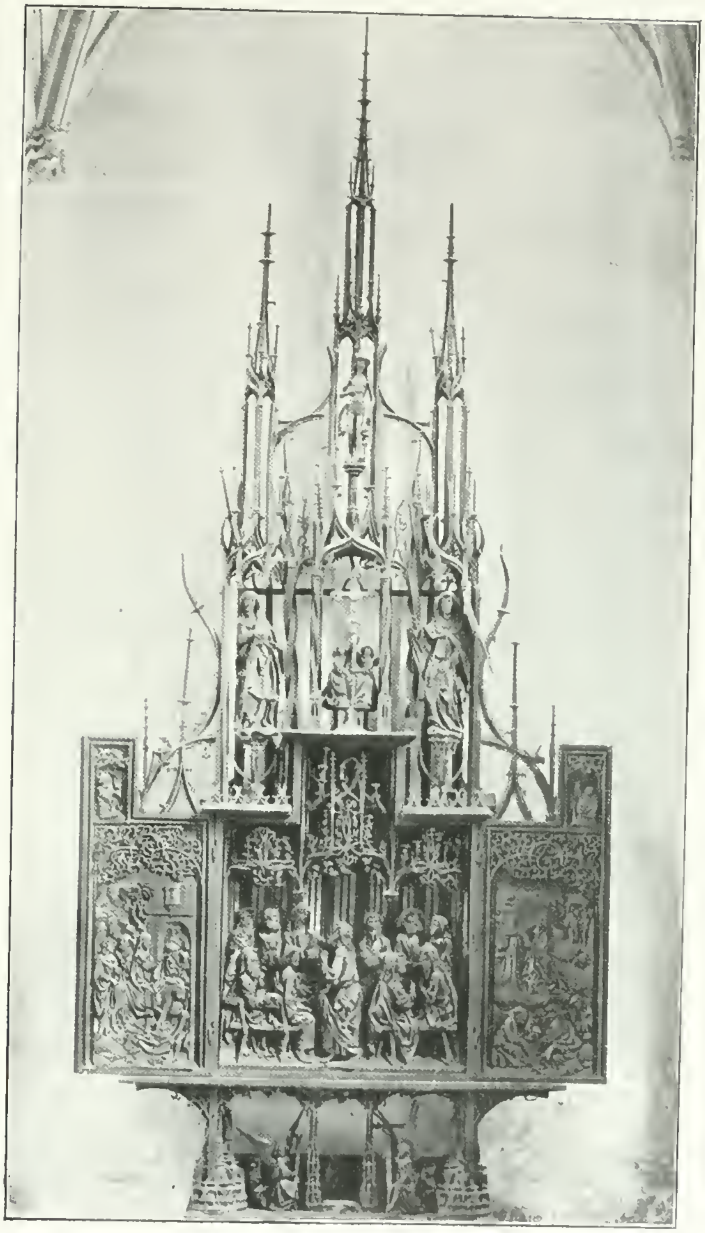
Quant au panneau principal, tout ajouré de fenêtres gothiques, il est consacré à *l'Assomption de la Vierge* (pl. p. 169). Au milieu, Marie en prière, environnée d'un essaim de petits anges, s'élève sur un nuage. A ses pieds, les douze apôtres sont représentés par groupes de six, debout ou à genoux : au premier plan, saint Jean et saint Pierre lèvent les yeux vers l'apparition; les autres apôtres sont pittoresquement groupés derrière eux. Les têtes ont une expression très individuelle. Ce motif convenait à merveille au talent plus lyrique que dramatique de Riemenschneider : il a su rendre admirablement la tristesse muette de ceux qui restent, à la mort d'un être cher[2].

Enfin, dans le pignon fleuronné du retable, il évoque la Vierge glo-

1. Il était de tradition, au théâtre, de représenter Joseph une chandelle à la main, au moment de la Nativité. Cf. Mâle, *l'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 62.

2. Il faut rapprocher des apôtres de Creglingen les *Quatre évangélistes* du musée de Berlin, qui sont certainement de la même époque.

rieuse qui s'agenouille entre Dieu le Père et Jésus, tandis que deux anges planant posent sur sa tête la couronne d'or.



Phot. Stoedtner.

FIG. 5. — RETABLE DU PRÉCIEUX SANG (1499-1505).

Bois. — Rothenburg, église Saint-Jacques

Le *Retable du Précieux Sang (Heiliger Blutaltar*, fig. 5), à l'église Saint-Jacques de Rothenburg « ob der Tauber », est sans doute un peu postérieur : il aurait été exécuté entre 1499 et 1505. Son architecture et son ornementation, de style gothique fleuri, sont d'une extrême élégance. L'encadrement des volets et la décoration des baldaquins, qui se composent de réseaux de branches entrelacées, ne sont pas indignes de la décoration sculpturale; ils doivent être attribués, d'après les comptes d'archives, au menuisier Erhard. Pour les figures, Riemenschneider n'eut

qu'à suivre les instructions des théologiens, qui avaient réglé minutieusement à l'avance l'ordonnance de la composition. Dans le pignon gothique, deux anges portent la croix reliquaire qui contient, dans une ampoule de cristal, quelques gouttes du Sang de notre Sauveur, la plus précieuse des insignes reliques de Saint-Jacques de Rothenburg[1]. Deux volets, qui représentent en bas-relief *l'Entrée de Jésus à Jérusalem* et sa *Prière sur*



Phot. Stoedtner.

FIG. 6. — LA CÈNE.

Partie centrale du *Retable du Précieux Sang*.

le mont des Oliviers, encadrent le sujet principal, qui est consacré à *la Cène*. Le sens de ce retable n'est donc pas douteux : il signifie aux fidèles que la Passion du Christ trahi et crucifié est la condition et le gage de leur rédemption.

Le Christ et les apôtres sont réunis pour *la Cène* dans une chapelle

1. La dévotion au Précieux Sang était particulièrement développée à Bruges, où une confrérie du Saint Sang s'était formée au XIVe siècle. Cf. dans l'ouvrage de Wechsler, *Die Sage von Graal* (Halle, 1899), la liste des églises qui possédaient des gouttes du Saint-Sang.



Tilmann Riemenschneider sc

LE CHRIST EN CROIX

Partie centrale du "Retable de la Croix" (Eglise de Detwang)

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Ch. Wittmann

qu'éclairent de hautes fenêtres gothiques (fig. 6). Par un artifice archaïque, les têtes des personnages assis derrière la table sont à un niveau plus élevé que la tête de Judas, qui se tient debout au premier plan. Il est à remarquer que la composition ne reproduit plus le schéma de la Passion de Jean Michel, qui devait être traditionnel dans les mystères et auquel Dirk Bouts et Adam Krafft s'étaient scrupuleusement conformés. Le Christ lève la main droite comme pour parler, tandis que Judas fait le geste de relever le pan de son manteau pour partir. Sauf Pierre et Jean, aucun des apôtres ne semble comprendre la gravité de l'heure : l'un d'eux porte avec insouciance son verre à sa bouche.

La composition manque donc d'unité; elle est loin de valoir le beau groupe des *Apôtres* du retable de Creglingen, et à plus forte raison l'incomparable *Cenacolo* de Léonard, dont il serait cruel d'évoquer ici le souvenir. Mais l'expression sérieuse de ces visages allongés, aux pommettes saillantes et aux longs cheveux frisés, les gestes de ces mains maigres aux veines gonflées, ne manquent pas d'éloquence; les formes apparaissent suffisamment sous le couvert des draperies aux plis cassants et la virtuosité technique est remarquable dans le modelé des chairs [1].

Le troisième des retables de la Tauber, qui a dû être sculpté vers 1500, se trouve dans l'église de Detwang, près de Rothenburg. *Le Christ en croix*, qui occupe le centre de l'autel (pl. ci-contre), est, d'après un bon juge, M. Bode, « l'une des plus nobles représentations du Crucifié dans l'art allemand ». Au groupe des Saintes Femmes et de la Vierge défaillante que Jean soutient dans ses bras, répond symétriquement de l'autre côté de la croix le groupe pittoresque des légionnaires casqués et des Juifs coiffés de fantastiques turbans.

C'est à cette époque qu'il faut placer sans doute l'exécution de deux œuvres charmantes qui sont venues s'égarer au musée de South-Kensington, à Londres : leur parenté avec les retables de la Tauber n'est pas douteuse. Le premier de ces bois sculptés est probablement le fragment d'un retable de la famille de la Vierge (*Sippenaltar*), sujet de prédilection de l'art chrétien au commencement du XVIe siècle [2] : il représente deux

1. Le retable du Précieux Sang est encore très bien conservé : il ne manque que le milieu de la prédelle, qui devait représenter *la Lamentation sur le corps du Christ*.

2. Il suffit de rappeler le retable éponyme du maître de la famille de la Vierge (*Meister der*

vieux époux dans une stalle d'église (fig. 1). La vieille Anne, vêtue à la mode de 1500, tient sur ses genoux un livre ouvert ; Joachim, vieillard imberbe aux cheveux bouclés, est debout derrière elle et appuie d'un air triste et résigné ses deux bras sur le dossier du prie-Dieu. Les proportions de ce groupe sont excellentes et la perfection du détail exquise.

Les deux petits bustes d'Adam et d'Ève, précieusement ciselés en bois de poirier, sont d'un art encore plus séduisant. L'expression songeuse d'Adam auréolé d'une magnifique chevelure bouclée, le ravissant visage d'Ève dont la bouche mignonne est légèrement ouverte, rappellent, en les dépassant par la sûreté du modelé et la perfection du rendu, les bustes les plus admirables de Conrad Meyt et les célèbres modèles en buis des médailleurs de Nuremberg et d'Augsbourg[1]. L'art de Riemenschneider atteint ici son point de perfection.

A ces chefs-d'œuvre en bois sculpté, la sculpture en pierre ne peut opposer que le tombeau de l'empereur Henri II, à la cathédrale de Bamberg, qui constitue dans l'œuvre de Riemenschneider le majestueux pendant du retable de Creglingen ; commencé en 1499, il était achevé en 1513.

Ce tombeau monumental, qui remplace une ancienne sépulture plus modeste, se dresse complètement isolé au milieu du chœur. Il est sculpté en calcaire de Solenhofen : pierre de grain très fin qui se prête au travail le plus délicat du ciseau et dont les petits maîtres allemands ont su tirer le parti le plus ingénieux dans leurs menues plaquettes ou leurs portraits-médaillons. Sur le sarcophage reposent côte à côte, sous des baldaquins, les effigies de l'empereur Henri et de l'impératrice Cunégonde, fondateurs de l'église cathédrale de Bamberg (fig 7). Les deux gisants portent les insignes impériaux, le sceptre et la couronne, et leurs pieds s'appuient sur des lions héraldiques aux armes de Bavière et de Luxembourg. Leurs têtes sont peu individuelles : ce sont des portraits de seconde main, que Riemenschneider n'a pu exécuter que d'après des documents anciens. Le

heiligen Sippe) dans l'École colonaise, le triptyque de *la Famille de la Vierge* de Quentin Metsys, au musée de Bruxelles, et celui de Lucas Cranach au musee Stædel de Francfort, qui sont tous les deux de la même année 1509.

1. Un groupe de trois figures nues du musée de Vienne, qui symbolisent *la Jeunesse*, *la Beauté*, *la Laideur*, a été indûment rapproché des bois sculptés du musee de Londres : leur style Renaissance ne permet pas de les attribuer à Riemenschneider.



Phot. Stoedtner.

Fig. 7. — Statues funéraires de l'empereur Henri II et de l'impératrice Cunégonde (1499-1513).
Pierre. — Bamberg, Cathédrale.

pittoresque de leurs costumes, jadis relevés de dorures, est tempéré et comme ennobli par les plis majestueux d'amples manteaux d'apparat. Il est singulièrement instructif de comparer ces deux statues tombales du commencement du xvie siècle aux deux nobles statues de l'empereur et de l'impératrice qu'un maître anonyme du xiiie siècle avait déjà dressées dans l'ébrasement d'un des portails de Bamberg.

Les côtés du sarcophage sont décorés de cinq bas-reliefs où se déroule la légende du couple impérial. Riemenschneider s'est plu ici à narrer, conformément aux prescriptions minutieuses du chapitre, comment l'impératrice se lava du reproche d'infidélité, en se soumettant volontairement au Jugement de Dieu et en marchant pieds nus sur des socs de charrue ardents et comment elle calma la révolte des ouvriers de la cathédrale qui exigeaient un salaire excessif. Les

autres bas-reliefs sont consacrés à la guérison miraculeuse, à la mort édifiante et au salut de l'âme de l'empereur : saint Benoît le guérit de la pierre en lui ouvrant le ventre pendant son sommeil, et à son réveil il trouve dans sa main le calcul qui le faisait souffrir; sur son lit de mort il désigne l'impératrice à ses courtisans assemblés et leur déclare solennellement qu'il la laisse vierge comme il l'a reçue[1]; enfin l'archange saint Michel, le peseur d'âmes, déjoue la ruse du diable qui essaye frauduleusement de faire pencher la balance de son côté. Ces narrations sont d'une valeur inégale : mais le tombeau, dans son ensemble, est digne d'une cathédrale que la statuaire monumentale du XIIIe siècle avait peuplée de chefs-d'œuvre.

La dernière période de l'artiste, qui s'étend environ de 1515 à 1525, est une période de déclin. Ses occupations de membre du Conseil et les troubles politiques l'arrachent au soin exclusif de son art ; il se copie lui-même sans scrupules; les motifs qu'il reprend deviennent de plus en plus conventionnels et schématiques : il se contente de produire des ouvrages d'atelier dont il laisse l'exécution à des apprentis de plus en plus nombreux ; un document de 1501 en énumère déjà une douzaine.

L'effigie mortuaire de l'abbé Johann Trithemius, à l'église du *Neumünster* de Wurzbourg (1516) a déjà quelque chose de raide et de guindé. L'abbé mitré du couvent des Écossais, vieil humaniste imberbe aux yeux rusés, est représenté en très faible relief, vêtu des ornements épiscopaux. Les plis des draperies, moins anguleux et moins surchargés que dans les œuvres antérieures, dénotent une préoccupation nouvelle de simplicité et de rythme. Cependant l'ornementation de feuilles de trèfle est encore gothique.

Trois ans après, en 1519, nous voyons poindre, pour la première fois chez Riemenschneider, dans le tombeau en marbre rouge de l'évêque Lorenz von Bibra, à la cathédrale de Wurzbourg, un avant-goût de la Renaissance italienne. L'encadrement est constitué par deux colonnes en forme de balustres couronnés de chapiteaux à feuilles d'acanthe et par une arcature en plein cintre décorée de guirlandes et de putti. L'effet de cette architecture n'est pas très heureux : elle manque d'équilibre et de logique.

1. La chronique les appelait « virginei conjuges ».

En outre, l'effigie de l'évêque ne gagne pas à être comparée à celle de son prédécesseur, l'évêque Rudolf von Scherenberg, que Riemenschneider avait sculptée pour la même église plus de vingt ans auparavant.

La dernière œuvre connue du maître est le haut-relief en pierre de *la Pietà*, à l'église de Maidbrunn, près de Rimpar (vers 1525). A l'arrière-plan se dressent les trois croix sinistres du Golgotha, tendant leurs bras vides dans le ciel. Autour du cadavre du Christ, qui vient d'être descendu de la croix, s'assemblent les personnages de la Lamentation; Joseph d'Arimathie soutient tendrement la tête inerte qui retombe; la Vierge à genoux, assistée par saint Jean, saisit la main de son fils [1]. Mais cette émouvante composition manque d'unité, et la routine apparaît dans la répétition des mêmes motifs, par exemple dans le geste uniforme des femmes en pleurs. Ces pléonasmes trahissent, chez l'artiste, l'appauvrissement de la faculté d'invention.

Après avoir étudié dans leur ordre chronologique les retables et les tombeaux de Riemenschneider, il resterait à dire un mot des nombreuses statues isolées qui appartiennent à toutes les époques de sa



Phot. Stoedtner.

FIG. 8. — LA VIERGE ET L'ENFANT.

Pierre. — Francfort, Musée Stædel.

1. Nicodème, honnête bourgeois aux cheveux longs et au visage glabre, coiffé d'un chapeau de feutre sans bords, serait, d'après la tradition, le portrait de Tilmann Riemenschneider par lui-même.

vie et ne portent généralement aucune indication de date. La plupart de ses statues en pierre ou en bois sont des *Madones*. Wurzbourg était la ville de Notre-Dame par excellence : c'est à elle que les bourgeois avaient dédié leur chapelle municipale *(Marienkapelle)* et que le prince évêque avait consacré son château-fort de Marienberg sur la rive gauche du Main; de nombreuses façades de maisons étaient décorées d'images de la Vierge. Le talent féminin de Riemenschneider s'accordait à merveille avec ce thème populaire qu'il a varié avec amour. Tantôt ses *Madones* portent l'Enfant sur le bras gauche, comme la délicieuse *Madone* de 1493, à l'église du Neumünster; tantôt elles le tiennent appuyé sur leur épaule droite, comme la *Madone* en pierre grise du musée Stædel de Francfort, pur chef-d'œuvre (fig. 8), remarquable par la noblesse des proportions et le grand caractère des draperies[1]. M. Bode n'hésite pas à proclamer que c'est « la figure isolée la plus parfaite de la main du maître ». Il faut en rapprocher certaines figures de saintes : *la Sainte Dorothée* (fig. 9) et *la Sainte Marguerite* de la chapelle de la Vierge à Wurzbourg, *la Sainte Madeleine* et *la Sainte Walburge* du musée national bavarois de Munich, qui comptent parmi les œuvres les plus exquises de l'artiste.

C'est dans ces œuvres féminines et tendres qu'il donne toute sa mesure. Les scènes dramatiques et mouvementées ne conviennent pas à son talent. Il est tout le contraire d'un Veit Stoss. Son lyrisme sentimental s'oppose au style viril, quelquefois dur et sec, de Nuremberg. Les sentiments qu'il exprime le plus volontiers sont la douleur muette, la tristesse songeuse, la joie calme. Il donne à toutes ses *Madones* et à toutes ses *Saintes* la même expression de grâce languissante et rêveuse, le même caractère de suavité mignarde. Telle est la gamme de sentiments dont il dispose pour exécuter ses variations : elle est peu étendue. Son talent délicat, mais de peu d'envergure, est de ceux dont on a vite fait de toucher les limites.

A cette tendresse contemplative, Riemenschneider joint heureusement un réalisme pittoresque et précis qui le sauve de la fadeur et de l'uniformité. On est séduit par l'expression grave et songeuse de ses figures

1. Quelques-unes de ces *Madones* sont des *Madones doubles* (*Doppelmadonnen*) adossées l'une à l'autre et faites pour être vues sur les deux faces.

viriles au visage maigre et osseux, aux longs cheveux bouclés, qui sont de vrais bourgeois de Wurzbourg pris sur le vif, des bourgeois allemands de l'époque de la Réforme. Les pittoresques costumes de ce temps, qui indignaient les prédicateurs par leur luxe effréné et leur dévergondage impudique, sont rendus avec la plus grande exactitude : les hommes, fiers de leurs boucles ondulées, sont coiffés de larges barrettes ou de fantastiques chaperons ; les femmes, qui ont généralement les cheveux plaqués en nattes épaisses sur les oreilles, portent une sorte de turban triangulaire ou un béguin à mentonnière ; leurs corsages, largement échancrés, laissent apercevoir à la naissance de la gorge une fine chemisette plissée ; leurs robes de brocart s'enrichissent de fleurs stylisées et de riches broderies. La Vierge, le Christ, les Apôtres, sont les seuls personnages qui ne soient pas vêtus à la mode de Wurzbourg et se drapent majestueusement dans ces longues tuniques simples et nobles qui leur confèrent un caractère d'éternité. L'histoire des mœurs et du costume aurait donc beaucoup à



Phot. Stoedtner.

FIG. 9. — SAINTE DOROTHÉE.

Pierre. — Wurzbourg, chapelle de la Vierge.

glaner dans l'œuvre de Riemenschneider, image fidèle de la vie allemande au commencement du XVIe siècle.

Mais il mérite surtout d'être admiré à cause de son sens délicat de la beauté et de sa virtuosité technique. Sa connaissance du nu est très supérieure à celle de ses grands contemporains de Nuremberg, Veit Stoss et Adam Krafft; sous les plis compliqués de ses draperies, les formes du corps restent toujours visibles. Les visages encadrés de longs cheveux bouclés, les mains, avec leurs lacis de veines à fleur de peau, sont détaillées avec une exactitude magistrale.

Bien qu'il ait vécu jusqu'en 1531, à une époque où la Renaissance italienne avait déjà depuis longtemps franchi les Alpes, Riemenschneider reste jusqu'à la fin fidèle aux formes gothiques. L'invasion italienne fut sans doute plus tardive à Wurzbourg qu'à Nuremberg et la technique du bois, que le maître semble avoir préférée, était par essence réfractaire à l'italianisme. En tout cas, il est indéniable que, sauf dans le tombeau de l'évêque Lorenz von Bibra, l'influence de la Renaissance italienne demeure complètement absente de cette œuvre profondément traditionnaliste et nationale.

Louis RÉAU

UNE
EXPOSITION DE PORTRAITS ANGLAIS ANCIENS
AU BURLINGTON FINE ARTS CLUB



FIG. 1.
HANS HOLBEIN. — ANNE DE CLÈVES.
Collection de M. G. Salting.

Les historiens de l'art anglais, suivant en cela l'exemple qui vient du continent, s'efforcent de remonter aux origines de la peinture dans leur pays. L'exposition du Burlington Fine Arts Club a été destinée à seconder cet effort. On peut regretter qu'elle ait rencontré des obstacles qui diminuent les leçons qu'elle donne. Telle qu'elle est et quand même, en raison de ce dessein, elle a cependant beaucoup d'importance.

Le moyen âge anglais y peut être exploré au moyen de deux relevés de peintures disparues, faits, — à ce qu'il semble, — avec beaucoup d'exactitude : l'un, de la chambre de Saint-Édouard au palais de Westminster, qui fut décorée sous Henri III ; l'autre, de la chapelle Saint-Étienne, au même palais, qui remonte au règne d'Édouard III. Le premier relevé, fait par Stothard, a toute la monotone raideur, toute l'enfantine difformité de nos peintures du XIIIe siècle, dont il est contemporain ; le second, œuvre de Smirke en 1800, fait au contraire supposer des parties fort agréables dans l'original.

On reconnaît, dans l'*Adoration de la Vierge*, le style italianisant des Flandres du xɪvᵉ siècle, tel qu'il paraît au retable de Champmol (par Broederlam) et chez les miniaturistes du duc de Berry : formes élancées, plis ondulants et souples, visages penchés, traits réguliers, coloris clair et cru, exécution fondue. Des fragments de comptes attribuent le dessin et la direction de ces peintures à Hugues de Saint-Alban et à Jean De Cotton, le second Flamand apparemment. Elles remontent à l'année 1350.

Près de ces relevés, qui prennent, à défaut des ouvrages détruits, l'importance d'originaux, on aurait aimé voir, autrement que dans une mauvaise chromolithographie, le diptyque de Wilton House représentant *Richard II*, et, autrement qu'en photographie, le portrait du même roi qui est à Westminster : tous les deux du même style que les peintures de la chapelle Saint-Étienne, et de la fin du xɪvᵉ siècle.

Entre cette époque et le xvɪᵉ, l'exposition ne montrait rien qui fût capable d'instruire le visiteur sur la peinture anglaise de ce temps-là. Quels ouvrages, dans le style des Van Eyck, succédant aux styles italiens, furent vus en Angleterre, c'est ce qu'on ne peut hasarder de dire. M. Lionel Cust a fait dans le catalogue une légère erreur, en présentant comme ouvrage du xvᵉ siècle un portrait prétendu de *Jean Fortescu*, que le costume oblige de mettre aux environs de 1510. En revanche, il a parfaitement répondu aux prétentions de plusieurs copies tardives, précieuses seulement pour l'iconographie : portraits d'*Henri IV*, de *Richard III* et d'*Henri VI*. Il y a sous le portrait d'*Henri IV* une inscription fausse, quoique ancienne, qui le donne pour exécuté quand fut bâti Hampton Court du Hertfordshire, dont le prince posa la première pierre. Tous ces portraits sont des répliques des mêmes sources d'où proviennent ceux de la Galerie Nationale des Portraits, du cabinet Clouet de Windsor, des châteaux d'Hampton Court, de Knole, etc.

Celui du célèbre *Duc de Clarence*, signalé par Walpole au château de Penshurst comme copie tardive de Lucas Cornelisz, est du nombre de ces pièces de galeries historiques (comme celles de Beauregard ou de Bussy-Rabutin) qu'on ne sent le besoin d'attribuer à personne. Ainsi en va-t-il de la *Marquise de Dorset*, grand'mère de Jeanne Grey, quoique tirée d'un dessin d'Holbein.

Il serait urgent, au sujet de ce peintre, de distinguer celles des copies



FIG. 2. — HANS HOLBEIN.
HENRI VII ET HENRI VIII, ROIS D'ANGLETERRE.
Carton pour la partie gauche de la décoration de Whitehall.
Collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.

de ses œuvres qui, plus ou moins parfaites, doivent néanmoins passer pour morceaux de cabinet, de ce genre d'adaptations banales, inexactes et grossières, dont se contentent les suites de personnages célèbres.

De ce dernier genre sont le *Thomas Wyat*, reconnu par M. Cust pour une reproduction de la gravure, et le *Thomas More* prêté par Lord Sackville.

Au contraire, l'*Amiral Southampton*, *Lestrange*, le *Duc de Norfolk*, dont les crayons sont à Windsor, appartiennent à la première espèce. Je ne puis tenir pour œuvre originale du maître la réplique (moins la figure de la Mort) prêtée par Mlle Guest, du *Bryan Tuke* de Munich. En général, le catalogue prodigue les attestations d'original, mais on voit bien que

cela a tenu aux susceptibilités des possesseurs, non à aucune illusion de l'auteur.

Holbein n'a pu manquer de former comme le centre d'une pareille exposition. Il y trône en pensionné des rois, avec le fameux carton de Whitehall (fig. 2), carton de la moitié d'une peinture détruite, que conserve la copie de Leemput, à Hampton Court. C'est la partie de gauche, où paraissent en pied les rois Henri VII et Henri VIII, pendant que les reines, leurs femmes, se voyaient dans l'autre.

La comparaison de ce carton avec d'autres pièces exposées permet une remarque importante. C'est que, sur cinq portraits d'Henri VII que l'exposition présente, cinq sont tirés de cet ouvrage d'Holbein, soit copiés avec exactitude, soit en contrepartie, soit diversement modifiés par négligence ou pour quelque autre cause. Un portrait rétrospectif, comme était l'œuvre d'Holbein, avait donc pris la première place dans l'iconographie du prince. Cette remarque fera d'autant plus apprécier le petit portrait à la rose, visible à la Galerie des Portraits, lequel, outre le mérite passable, offre ce trait d'être indépendant du carton de Whitehall. Ainsi, je crois que c'est à tort que M. Cust a reculé dans l'ordre historique du catalogue quelques-uns de ces portraits d'*Henri VII;* tous doivent être postérieurs à 1537, date de la peinture originale d'Holbein.

Près du beau carton d'Hampton Court, ferme de dessin, noble de caractère, et dont l'exécution se laisse imaginer sur le modèle du tableau des *Ambassadeurs*, il fait bon voir le petit buste d'Althorp, dont la peinture fine et sèche n'est relevée que par la correction des lignes. Comme les peintures présumées chez nous de Jean Clouet, ceci n'est guère plus qu'un dessin rehaussé.

Pour contempler Holbein dans toute sa force, il faut passer au *Thomas More* de M. Huth[1] (pl. ci-contre), pièce aussi excellente que célèbre, original de tous les portraits du personnage introduits au cours du XVIe siècle dans les collections de portraits historiques. Le dessin de la famille More, de la main d'Holbein, qui est à Bâle, contient le modèle de ce portrait, dont le crayon en grande dimension est à Windsor. La perfection du modelé, la dignité du caractère, sont hors de pair dans ce portrait.

1. Nous devons à l'obligeance du Comité du Burlington Fine Arts Club la photographie de ce portrait et celle du portrait d'Eléonore d'Autriche.



Hans Holbein. — Thomas More.
Collection de M. Edouard Huth.

Enfin, deux miniatures du maître achèvent de montrer à cette exposition le talent d'Holbein sous toutes ses faces : ce sont les portraits de *Mme Pemberton* et de la reine *Anne de Clèves*. Ce dernier (fig. 1) est conforme au grand portrait du Louvre. Il est encore contenu dans sa boîte d'origine, en ivoire, dont le couvercle figure une rose. M. Salting en est propriétaire. La *Pemberton* (fig. 3) appartient à M. Pierpont Morgan. L'une et l'autre comptent au nombre des chefs-d'œuvre du maître.

Deux dessins d'Holbein, du genre de ceux de Windsor, sont aussi exposés : *Lord Abergavenny* et une femme inconnue, donnée sans apparence pour Marguerite Roper, fille de Thomas More. Du portrait d'homme émane une miniature de seconde main, au duc de Buccleuch. De seconde main également, quoique données à Holbein, sont celles de la prétendue *Catherine Howard* (une réplique à Windsor) et de *Jeanne Seymour* (conforme au portrait de Vienne), provenant de Walpole.

L'excellent petit portrait à l'huile dans un cadre rond, prêté par M. Salting comme portrait d'*Holbein* par lui-même, ne paraît pas du maître et ne le représente sans doute pas. Les trois portraits de femme prêtés par M. Charles Palmer, par M. Davies Cooke et par le marquis de Zetland, ne sont certainement pas d'Holbein, malgré l'imitation visible de sa manière.

On va répétant qu'Holbein n'avait pas fait école en Angleterre. Aucun peintre de cette nation ne figure comme ayant été son élève. Cependant on ne peut douter qu'il n'ait rencontré des imitateurs. Ses copistes furent nombreux, et quelques-uns n'étaient pas méprisables. Ce qui fait pourtant qu'on ne le voit suivre d'aucun cortège pareil à celui dont les Dobson, les Walker, les Lely, accompagnent Van Dyck, c'est que le métier de peintre, en Angleterre, ne recrutait alors que fort peu de nationaux. Le plus grand nombre était étranger. Ces étrangers, issus d'Allemagne ou de Flandre, apportaient un style déjà formé, et formé à d'autres écoles.

Cela va si loin que le *Nicolas Carew*, au duc de Buccleuch, pièce évidemment de seconde main, émanée du crayon de Windsor, étale, malgré cette origine, moins les qualités d'Holbein que celles des Allemands, élèves de Venise, tels que Georges Pencz, par exemple.

Holbein mourut en 1543. C'est le temps où semblent avoir fleuri l'Allemand Fliccius, le Flamand Guillaume Streetes et l'Anglais Bettes.

Du premier, manquent à l'exposition les deux tableaux de lord Lothian, conservés à Newbattle Abbey. Tous deux authentiquement signés, ils eussent permis, rapprochés du *Cramner* de la Galerie Nationale des Portraits (égalèment signé), les comparaisons les plus intéressantes.

Dans l'excellente préface du catalogue, M. Lionel Cust donne plusieurs textes d'anciens inventaires concernant ce peintre. On y voit qu'il vécut sous la reine Marie, dont il avait peint le visage. Son portrait par lui-même, vendu chez Christie en 1881, portait les deux distiques suivants :

Talis erat facie Gerlachus Fliccius ipsa
Londonia, quando pictor in urbe fuit.
Hanc ille [1] ex speculo pro caris pinxit amicis,
Post obitum possint qua meminisse sui.

Le nom de Jean Bettes est inscrit au revers d'un panneau de la Galerie Nationale, dont le style rappelle les écoles de Souabe et de Franconie plutôt qu'Holbein ; morceau de mérite du reste, et qui donne de ce peintre national une idée très honorable.

Streetes, dont M. Cust traduit le nom par Van der Straaten, et qu'il propose de regarder comme parent de Georges Van der Straaten, peintre de la reine de France, et peut-être du Stradan, n'est connu par aucune pièce certaine. Une seule lui a été attribuée par Walpole, sur identification incertaine d'une mention ancienne : c'est le portrait du *Comte de Surrey*, quelque temps possédé par le père de Walpole, puis donné en présent au duc de Norfolk, dans la famille duquel il est encore (fig. 4).

L'exposition contient cette pièce fameuse, dont l'examen, il faut l'avouer, est peu favorable à la supposition de Walpole. Les Mémoriaux de Strype mentionnent que le roi Édouard VI avait payé à Streetes, en 1551, le prix de « trois grands tableaux, dont deux de Son Altesse, envoyés aux chevaliers Thomas Hoby et Jean Mason (ambassadeurs à l'étranger), le troisième un portrait du feu comte de Surrey, que par commandement du conseil on est allé chercher à la maison dudit Guillaume Streetes ». Une telle mention désigne un portrait ordinaire, et celui que nous avons sous les yeux est accompagné d'ornements dans le style de Fontainebleau, qui en font une pièce de galerie et une partie de décoration.

1. M. Cust donne *is*, qui doit être une fausse lecture, à cause de la mesure.

Ce style de Fontainebleau doit être remarqué. Avec un dessin des cartons du Louvre, où se voit l'emblème de la rose de Lancastre, et quelques décorations subsistantes (en particulier à Hardwick Hall), il est une preuve de l'influence exercée de l'autre côté de la Manche par l'art qui se pratiquait chez nous.

Un autre portrait du *Comte de Surrey*, à Knole, pourrait aussi passer pour l'œuvre de Guillaume Streetes ; mais il faut renoncer à se servir du texte, pour attribuer au maître le jeune homme en rouge d'Hampton Court, dénommé sans preuve Comte de Surrey.



FIG. 3.
HANS HOLBEIN. — Mme PEMBERTON.
(Collection de M. Pierpont Morgan.
Cliché communiqué par M. Williamson.)

Les pancartes de Windsor ont attribué à Streetes un célèbre portrait de *la Reine Élisabeth* jeune. La comparaison avec ce portrait incline M. Cust à reconnaître cette princesse dans une prétendue *Catherine Parr*, appartenant à Mme Booth. Il faut ajouter que tout le costume, les bijoux, le corsage, les mains, etc., sont répétés d'un portrait de *Marie*, sœur d'Élisabeth, visible à la Galerie des Portraits. Seul le visage est changé de l'un en l'autre. Peut-être faudra-t-il regarder les trois portraits comme l'œuvre d'un même peintre. Mais un des résultats de cette exposition aura été d'empêcher qu'on prenne plus longtemps ce peintre pour Johannes Corvus.

De Johannes Corvus, peintre flamand, que M. Cust propose de reconnaître dans Jean Raf, rencontré dans les comptes de François Ier, on n'a connu jusqu'ici que le portrait de *Richard Foxe*, évêque de Winchester,

visible au Corpus Christi d'Oxford. Comme pour celui-là, l'ancien cadre d'une *Marie Tudor,* d'abord femme de Louis XII, exposée au Burlington Fine Arts Club, a porté cette inscription : « *Johannes Corvus Flandrus faciebat* ». Or, plus de doute : auteur authentique de ce morceau, Corvus doit retourner au rang de tant de médiocres barbouilleurs à qui seule la fonction de peintres de portraits a fait usurper, dans les recherches modernes, une place de quelque conséquence. Quoique les morceaux susdits ne soient pas fort bons, ils offrent un intérêt qui manque à cette peinture plate et grossière.

Une autre main inconnue mérite d'être remarquée dans un portrait de la même *Princesse Marie* (envoyé du musée Ashmoléen d'Oxford), à cause de son identité avec celle dont émane le portrait d'Henri VIII, dit *Henri VIII au rouleau,* d'Hampton Court. Une réplique de ce dernier, prêtée par la Compagnie des Marchands Tailleurs, permet de faire la comparaison. Or, il y a de la même main, au château d'Hampton Court, un portrait d'*Éléonore d'Autriche,* femme de François Ier. A cause de cela,on a voulu voir dans ces deux portraits une main française. L'existence d'un portrait de *la Princesse Marie,* jointe à ces deux portraits d'*Henri VIII,* fait au moins croire que l'artiste travaillait en Angleterre. Rien n'empêche qu'en Angleterre aussi il ait exécuté celui d'*Éléonore,* — conforme à ceux de Chantilly et de Gaignières, — d'après une réplique envoyée de France.

Un autre portrait de *la Reine Éléonore* mérite d'être signalé, d'autant plus que M. Cust n'a pas osé le reconnaître (fig. 5). Cependant, on ne peut conserver que peu de doute, quand on le compare au portrait susdit. Il représente seulement la reine plus jeune, et un peu plus de face. L'attitude et les traits sont tout près d'être les mêmes, et le prognathisme, signe de la race, est visible dans l'un comme dans l'autre. Ce portrait appartient à M. Salting et passe pour représenter Marie Tudor, femme de Louis XII, ce qui est tout à fait impossible. Aussi ne convient-il pas d'attribuer ce portrait à Jean Perréal, mais plutôt, je crois, à je ne sais quel copiste ou imitateur de Mabuse, dont le portrait de Chantilly procède.

Parmi les portraits exposés dont il est impossible (dans l'état présent de la science) de soupçonner seulement l'auteur, plusieurs appellent plus que l'attention de l'historien, et méritent l'éloge des amateurs.

C'est premièrement le portrait prêté par M. Langton Douglas, daté



Fig. 4. — Attribué a Guillaume Streetes. — Le comte de Surrey.

Collection du duc de Norfolk.

de 1538 ; celui du premier *Lord Southampton* (au major-général Sotheby), daté de 1545; celui de *Thomas Seymour*, frère du Protecteur, à mettre sous le règne d'Édouard VI : trois pièces diversement précieuses, à travers lesquelles se démêle et se poursuit la marque flamande, suffisamment expliquée par la présence de tant de peintres de cette nation à Londres. En effet, à ceux que j'ai nommés, il faut ajouter Josse Van Clève et Horenbout. Au contraire, le style italien s'accuse dans le portrait du *Protecteur Somerset* (à sir Edmond Vernet), daté de 1548, et dans un inconnu supposé *Pierre Carew*, prêté par lord Yarborough.

Cet italianisme peut s'expliquer par la présence d'artistes comme Jérôme de Trévise, Lucas Penni, ou — n'oublions jamais ce point — par l'envoi de portraits peints en Italie même, d'après des portraits communiqués de Londres.

Il faut reconnaître une manière plus originale que toutes celles-là, dans le portrait supposé de *Guillaume lord Delaware*, envoyé par le colonel Holford. La pièce est vigoureuse de ton et de manière, l'exécution est forte, un peu lourde, le visage a beaucoup d'individualité. Ce sont là les morceaux devant lesquels la critique anglaise aime à prononcer le nom de Streetes, comme symbole provisoire et commode d'un style qu'on ne peut confondre ni avec celui de Fliccius, ni avec aucun de ceux qui florissaient en Flandre, sur le Rhin, ou dans la haute Allemagne : style accusé cependant, riche objet d'analyse et dont on peut espérer reconnaître avec assez de sûreté d'autres échantillons.

Je ne croirais pas le nom de Streetes trop mal choisi ici. Au contraire, c'est sans motif qu'on le place sous le portrait d'*Édouard VI*, prêté par lord Aldenham. Ce portrait n'est qu'une réplique commune, intéressante seulement à cause de la popularité de l'original, reproduit en mille endroits, et, de tous les portraits du roi, le plus connu.

Un point de l'exposition qu'il ne faut pas omettre, c'est la présence de deux pièces issues des Pays-Bas et qui n'ont place ici qu'à cause des personnages représentés. L'une est le portrait de *Grimston*, ambassadeur d'Henri VI, pourvu au dos de cette mention : « *Petrus xri* (Christus) *me fecit a. 1446* » ; l'autre est le triptyque de Memling, propriété du duc de Devonshire, déjà admiré à l'exposition de Bruges en 1902, où paraissent en donateurs *le Chevalier Donne et sa femme*.

Ces ouvrages sont une preuve des rapports que l'aristocratie anglaise entretenait au XVe siècle avec les centres de production de l'école flamande. On sait que Mabuse avait longtemps passé, d'après les *Anecdotes de peinture* de Walpole, pour avoir exercé son art en Angleterre. Cependant, cette croyance n'a de fondement d'aucune sorte. Il n'y a pas plus de raison de croire que Jean Clouet ou quelqu'un de ses émules ait peint la miniature d'*Henri VIII imberbe*, prêtée par le duc de Buccleuch, réplique d'une pièce assez connue de Windsor.

En général, on ne voit pas que les peintres qui florissaient en France aient travaillé pour l'Angleterre. Le *Montmorency*, père du connétable, dont la réplique est au musée de Lyon[1], et dont la lettre (« *Guillaume, baron de Montmorency* »), assure l'identité de celle-ci, n'est en Angleterre que par hasard. Il faut en dire autant de ce portrait de femme sur fond bleu, au duc de Buccleuch, que le catalogue annote ainsi : « Style de Janet », et qui est certainement de Corneille de Lyon. Le fond porte l'inscription suivante : « *Catherine Howard, Henry VIII* », mais de beaucoup postérieure et évidemment fausse.

Le plan de l'exposition ne s'étend qu'aux règnes d'Henri VIII, de Marie et d'Édouard VI. Mais le hasard a fait que sur quelques points ces limites ont été dépassées.

Un échantillon de l'âge suivant nous est présenté dans le portrait prétendu de *la Baronne Hungerford*. Cette personne mourut avant 1534 ; elle était née en 1466. Le costume contredit absolument ces dates. Il est du temps d'Antoine Moro, postérieur à 1550, et le portrait est peint tout à fait dans son style. Le tableau était placé trop haut pour que j'ose assurer qu'il n'est pas une copie ou l'œuvre de quelque imitateur. Cet admirable maître, dont la gloire dément si bien la décadence prétendue de l'école flamande au XVIe siècle, fut avec Holbein le plus grand dont l'Angleterre d'alors ait connu les talents. Dans l'exposition annoncée dès maintenant pour l'année prochaine et qui présentera la suite du siècle, nul doute qu'il ne paraisse avec éclat.

Nous y verrons aussi Hilliard et Isaac Olivier, Liévine Terlinck, fille de l'enlumineur Simon Benning, mentionnée par Guichardin comme travaillant en Angleterre. En attendant l'exposition en règle de ces

1. J'ai mentionné cette réplique dans *le Portrait du XVIe siècle aux Primitifs français*, p. 10.



Fig. 5. — Éléonore d'Autriche, femme de François Ier.

Collection de M. G. Salting

fameux miniaturistes, quelques ouvrages de leur main nous viennent en avant-coureurs.

Celui d'Hilliard mérite une mention, à cause de son authenticité indiscutable. Il représente *la Reine Élisabeth*, et, comme un très grand nombre des miniatures exposées, appartient au duc de Buccleuch. Il a fait partie de la collection de Charles Ier et porte au catalogue de cette collection la mention que voici : « Fait par le vieux Hilliard ; acheté par le roi au jeune Hilliard ».

Une prétendue *Reine Élisabeth*, de traits semblables au fameux por-



Fig. 6. — Liévine Terlinck. — Portraits de petite fille.
Collection de M. Pierpon Morgan. — Cliché communiqué par M. Williamson

trait en robe indienne d'Hampton Court, et, comme celui-ci, proposée maintenant comme portrait d'*Arabelle Stuart*, est attribuée à Isaac Olivier. L'ouvrage est certainement contemporain de ce peintre et d'un mérite bien supérieur à tout ce qu'Hilliard a jamais produit.

Pour Liévine Terlinck, ce qui garantit son nom, c'est un morceau de parchemin, signalé autrefois par M. Williamson, maintenant perdu, qui portait ceci : *Painted by Lavinia Terlinc in 1590 at Greenwich*. L'ouvrage consiste en deux portraits peu différents, de la même ravissante petite fille (fig. 6). Le dessin, l'expression, l'exécution, sont admirables.

Telle est cette exposition, dont le résultat le plus clair aura été d'éveiller

l'attention sur une production peu étudiée jusqu'ici, et d'en offrir un premier raccourci. L'exposition des Rois et des Reines, d'il y a sept ans, regardait davantage l'iconographie pure : celle-ci est franchement tournée du côté de l'art.

Elle fait entrevoir plus que quelques glanes d'écoles étrangères jetées par hasard dans le pays. Non qu'il convienne de parler d'une école anglaise pour cette époque ; mais il est évident qu'un certain exercice des pratiques étrangères, flamandes principalement, une première acclimatation d'art, du genre de celle qui se vit au siècle suivant, après Van Dyck, existe déjà au lendemain d'Holbein.

Le portrait anglais du XVIe siècle ne devra plus nous apparaître sous les traits grossiers et informes des premières effigies de la Galerie Nationale des Portraits, ou de quelques galeries historiques aperçues dans les châteaux de province. On devra, pour s'en faire une idée, penser aux meilleurs spécimens des galeries de Windsor et d'Hampton Court.

Je n'ai qu'un mot à ajouter au sujet du carnet d'artiste du XIVe siècle, prêté par M. Pierpont Morgan. Il ne rentre pas dans le cadre de cette exposition. Ce n'est pas le lieu de l'étudier ici, et de plus savants que moi dans la matière pourront en faire quelque jour un commentaire utile. Son importance est de premier ordre. Les dessins qui le composent sont dans le genre de Beauneveu, de Jean de Bruges et de Jacquemart de Hesdin. Quelques figures ont été reconnues, un peu témérairement je crois, pour des figurations d'un carnaval de sauvages [1]. Un point certain, c'est que le carnet était connu des amateurs, il y a plus d'un demi-siècle. Dans son *Histoire de la Peinture italienne,* Rosini donne une gravure au trait du premier feuillet et de son revers [2]. Camuccini en était le possesseur. On le donnait alors à Giotto. Les figures en sont gracieuses, agréablement dessinées et très finies.

L. DIMIER

1. Voir Roger Fry, *A Fourteenth century Sketchbook*, dans le *Burlington Magazine*, octobre 1906.
2. Édition de 1848, t. II, p. 123. Je dois au comte Durrieu cette référence.

ROUTE DE LA BUTTE-AUX-AIRES (FONTAINEBLEAU)

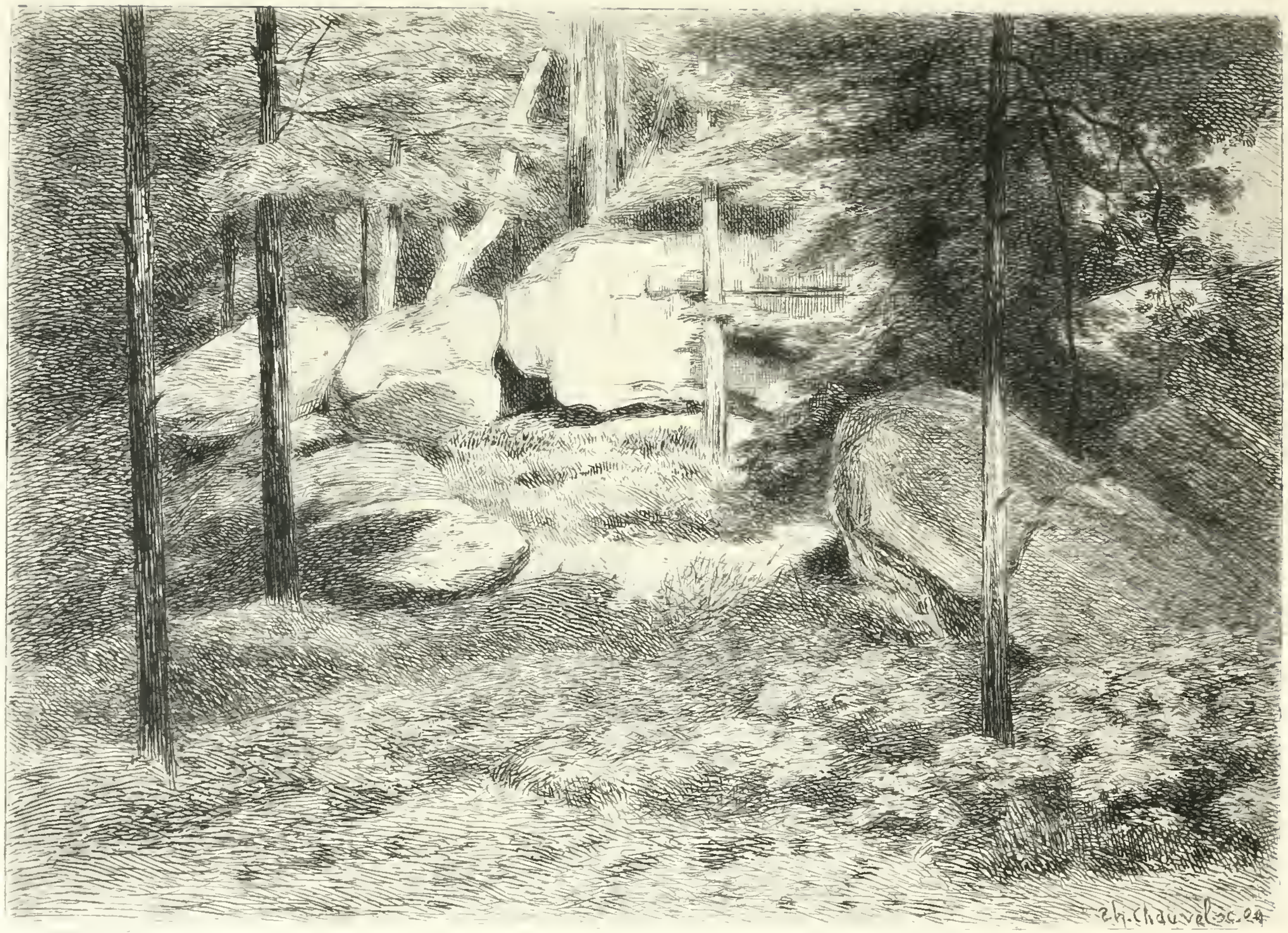
EAU-FORTE ORIGINALE DE M. TH. CHAUVEL

Dans le cinquième volume de cette *Revue*, M. Loys Delteil a eu la bonne fortune d'illustrer un article sur Théophile Chauvel de deux eaux-fortes, l'une originale et l'autre d'après Corot, bien faites pour donner l'impression de cette maîtrise en partie double, qui fait du vétéran des aquafortistes le paysagiste par excellence, soit qu'il traduise ces maîtres de Fontainebleau dont il restera l'interprète incomparable, soit qu'il travaille directement d'après nature.

Il y a onze ans de cela, et s'il me fallait seulement énumérer ici les productions dont Théophile Chauvel a augmenté son œuvre depuis lors, la place qu'on m'accorde n'y suffirait point. C'est que le vétéran ne désarme pas : toujours robuste et toujours sûr de lui, avec cette belle sincérité et cette franchise de moyens qui n'appartiennent qu'aux maîtres, il nous revient encore aujourd'hui, et qui le dirait septuagénaire, à le voir si gaillardement attaquer le cuivre et si joyeusement faire vibrer sur les rochers moussus le rayon de soleil tamisé par les branches ? L'éternelle beauté de la forêt, qui ne se démode pas, a sauvé sa manière des engouements passagers ; il n'a eu qu'à retourner tout le long de sa route à cette source inépuisable ; et quant à sa technique, il l'avait si bien approfondie jadis, au temps où il ressuscitait l'eau-forte, en compagnie de Bracquemond et de Legros, qu'il en a gardé les simples et saines formules, ennemies des truquages et des à peu près.

De combien de « jeunes maîtres » d'aujourd'hui en pourra-t-on dire autant, dans un demi-siècle ?

E. D.



… DE … FONTAINEBLEAU

Imp. Ch. Wittmann

RICHARD PARKES BONINGTON[1]



HENRI MONNIER.
Aquarelle. — Collection de M. Roberts.

Dans la saison d'automne de 1824, nous trouvons Bonington installé en pension chez Mme Périer, à Dunkerque, ville dont il avait gardé un excellent souvenir, depuis son court passage dans la famille Morel. Ce nouveau séjour lui laissa une impression des plus agréables. Obligé de rentrer à Paris, « cette ville de boue et de malpropreté », il écrit à Mme Périer deux lettres qui nous donnent des détails intéressants sur sa vie, sa tournure d'esprit, et nous le font voir comme un jeune garçon, resté très modeste malgré ses succès, affectueux, simple, d'une naïveté presque enfantine et passionné pour son art[2].

A Paris, Bonington retrouva, un peu plus tard, le gendre et la fille de Mme Périer, M. et Mme Carlier, qu'il

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 81. — Une recherche faite depuis la publication de notre premier article par M. Wallis, directeur du musée de Nottingham, que je tiens à remercier ici, nous permet de rectifier la date que nous avons donnée de la naissance de Bonington. Il est né le 25 octobre *1802*. On lit, en effet, dans le registre des baptêmes de High Pavement Chapel, à Nottingham, à la date du 28 novembre 1802, le Rév. James Taylor étant ministre : « *Richard Parkes Bonington, son of Richard Bonington and Eleanor, daughter of Richard Parkes, born 25th. October 1802* ».

2. Ces lettres sont accompagnées d'une série de croquis sur les modes du temps, envoyés par lui à Mme Perier, qui lui avait vraisemblablement demandé de lui décrire les costumes des Parisiennes.

venait voir souvent. Le soir, quand la famille était réunie, il s'amusait à faire des bouts de croquis et de petites aquarelles, sur des feuilles de papier détachées. Au moment de partir, il les prenait en tas, et disait en riant, les lançant tous en l'air : « Attrapez ! attrapez ! plus tard vous y trouverez une fortune[1] ».

C'est dans cette année 1824, que Bonington exécuta des lithographies pour le grand ouvrage du baron Taylor, *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*. Le second volume, consacré à la Normandie, contient plusieurs belles lithographies de notre artiste, notamment *la Rue du Gros-Horloge*, considérée comme un des chefs-d'œuvre du genre.

Au printemps de l'année 1825, il se rendit en Angleterre avec Delacroix, pour y étudier la collection d'armures de Mayrick. Il est probable qu'il était hanté à ce moment par le désir de faire de la peinture historique ou soi-disant telle, à l'exemple de Delacroix, de Devéria et des jeunes artistes de son âge qui appartenaient à l'école romantique. Dégoûtée des Grecs et des Romains, la jeune génération ne rêvait plus que scènes du moyen âge, chevaliers, pages, châtelaines et troubadours. Il fallait bien connaître les costumes d'une époque tombée dans l'oubli depuis déjà longtemps. C'est ce que faisaient nos amis, en prenant des croquis dans cette collection célèbre.

Pendant ce séjour dans son pays d'origine, Bonington fit plusieurs vues de Londres, de Greenwich, de Salisbury, des aquarelles le plus souvent, qui comptent parmi ses meilleures. Peut-être visita-t-il, durant ce même voyage, le comté de Cornouailles : une de ses peintures, conservée aujourd'hui au musée de South-Kensington, paraît en effet représenter le Mont-Saint-Michel, à l'extrême-pointe de ce comté.

Les deux amis revinrent à Paris après un séjour de plusieurs mois en Angleterre et continuèrent à travailler ensemble, dans l'atelier de Delacroix, durant l'automne.

« Je travaille un peu plus que quand tu me connaissais, écrit Delacroix à son ami Soulier, en janvier de l'année suivante. J'ai eu quelque

1. Tous les détails touchant les rapports de Bonington avec la famille de Mme Périer nous ont été donnés par M. Carlier, son petit-fils. C'est à son obligeance que nous devons également la communication des deux lettres adressées à sa grand'mère, et de plusieurs aquarelles et dessins du maître, très intéressants.

temps Bonington dans mon atelier. J'ai bien regretté que tu n'y sois pas. Il y a terriblement à gagner dans la société de ce luron-là, et je te jure que je m'en suis bien trouvé. »



La Rue du Gros Horloge a Rouen (1824).
Aquarelle. — Collection de Mme de Salvandy.

On est alors en pleine période romantique, en pleine fièvre, pourrait-on dire, si ce terme pouvait s'appliquer à des tempéraments comme celui de Bonington, très pondéré et fort peu sujet aux tourments et aux inquiétudes de son ami. Les poètes entrainaient les artistes vers les séductions mystérieuses de leurs créations fantastiques et indécises. Ossian, Walter Scott ou Byron devaient avoir une grande influence sur leur compatriote, très accessible aux idées de son temps. Déjà préparé aux idées nouvelles par ses voyages en Normandie et ses longues études devant les monuments de cette province, il acceptait d'autant plus volontiers de prendre les sujets de ses tableaux dans le moyen âge ou la Renaissance, qu'il y voyait

seulement des prétextes favorables à décors somptueux et à riches costumes où se jouerait la lumière au milieu des ors, des soies, des aciers, des velours et des pierreries. Les poètes seront pour lui les évocateurs de thèmes favoris qui lui permettront, grâce au vague et à l'imprécis de leurs conceptions, de broder ses fantaisies aux riches colorations.

La maladie qui devait l'emporter en quelques années, et dont il avait ressenti les premières atteintes vers 1823, le terrassait parfois[1]; mais son énergie naturelle et son ardeur au travail ne l'abandonnaient pas et il reprenait vite sa place dans le petit bataillon des paysagistes, — il était petit alors, — au milieu des camarades et des amis[2].

Sur ces entrefaites une occasion se présente pour lui de faire un voyage en Italie. On est au printemps de 1826, et Ch. Rivet[3] lui offre de partir avec lui, pour un séjour de quelques mois.

Un voyage en Italie était encore, à cette époque, considéré comme le complément nécessaire de toute véritable éducation artistique. C'était

1. *Revue britannique*, août 1833 (*Miscellanées. Bonington et ses émules*) : « Une perte cruelle avait d'ailleurs contribué à le plonger dans cet état de langueur dont il ne sortit que pour descendre dans la tombe : Miss Foster, la fille d'un ministre anglican qui demeurait à Paris, lui avait inspiré une passion vive ; elle mourut. Il fut très affecté de cette mort qui, dit-il, présageait la sienne propre. Pour se distraire, il alla passer quelque temps dans le comté de Nottingham. Cette visite au lieu de sa naissance fut secrète... Il parcourut seul les campagnes qu'il avait si souvent visitées dans son enfance. Plaisir mélancolique, qui donne une juste idée du caractère de Bonington. »

Je n'ai trouvé nulle part d'autre indice de l'existence de Miss Foster et du rôle qu'elle aurait joué dans la vie de Bonington ; aucune allusion non plus à son voyage secret à Nottingham. Il n'y a pas d'impossibilité à ce que l'une ou l'autre anecdote soient vraies ; toutefois, en ce qui concerne Miss Foster, sa mort a pu causer un grand chagrin à son ami, mais n'a pas été l'origine de son état maladif, aujourd'hui mieux connu.

Mme Foster était femme d'un graveur et fille du sculpteur Banks. Elle donna à Bonington, quand il alla à Londres, en 1820, une lettre d'introduction auprès de sir Th. Lawrence dont le jeune artiste ne voulut pas user par modestie.

2. Les aventures de jeunesse de Bonington sont celles d'un jeune homme libre de ses mouvements et de toute attache sérieuse dans une ville de plaisirs faciles comme Paris. Il a été lié de bonne heure avec une demoiselle Rose, qui posait dans les ateliers et dont il a laissé une académie très intéressante, dont on trouve ici la reproduction (p. 203). Cette jeune femme était remarquablement bien faite plutôt que jolie, et peu farouche. Son ami a laissé d'elle une étude également reproduite ici (p. 202) et peut-être un portrait à l'huile, celui de la jeune femme en blanc de la collection Jahan-Marcille.

Alex. Colin avait conservé une grande quantité de lettres de Bonington. Ces lettres furent examinées et triées avec soin par Paul Colin, son fils, qui, en présence des détails très intimes qu'elles contenaient, dut, à son grand regret, en brûler la plus grande partie.

3. De même âge que lui, Ch. Rivet, un fidèle ami de Delacroix, resta toute sa vie un passionné d'art. Il faisait de la peinture en amateur et acceptait volontiers les conseils du jeune maître pour lequel il avait la plus vive admiration.



Richard Parkes Bonington. — Les Quais de Paris (vers 1824).

Peinture à l'huile. — Collection de M. Hockliffe.

le seul point sur lequel, pour des motifs différents d'ailleurs, s'accordaient classiques et romantiques. Depuis trois siècles « la terre nourricière des arts », suivant le langage du temps, avait attiré sans relâche de nouvelles générations d'artistes. Les uns y avaient vu mûrir leur talent qui se cherchait; d'autres y avaient, par contre, perdu leur originalité dans le découragement de s'élever jamais à la hauteur de leurs modèles; tous rêvaient d'y séjourner, autant pour consulter les grands maîtres que pour voir un pays vanté et célébré dans toutes les académies comme la terre classique des beaux paysages et de tout ce qui est noble et grand.

Dans son projet cependant, Bonington avait presque uniquement pour but de gagner Venise et d'y rester le plus longtemps possible. Il est assez remarquable qu'il ait conçu, à cette époque, l'idée d'un séjour prolongé dans la cité des Doges, entrée depuis le traité de Campo-Formio et la destruction de son gouvernement dans une phase d'abandon, de tristesse et de délabrement qui n'appelait plus guère l'attention sur elle.

Ce fut, à la naissance du romantisme, l'impulsion de la nouvelle école vers les coloristes dédaignés par l'école de David, les visions et les récits des scènes mystérieuses qui s'étaient déroulées sous l'autorité du Conseil des Dix, peut-être aussi le séjour de lord Byron, ses poésies, *Marino Faliero*, *les Foscari* ou *Don Juan*, qui la rappelèrent au souvenir des lettrés et des artistes et engagèrent Bonington et son ami à y courir préférablement à toute autre ville de la péninsule[1].

Partis de Paris le 4 avril, les deux artistes allèrent coucher à Semur. De là, traversant la Franche-Comté, ils s'arrêtèrent un instant à Dôle, où ils sont le 6. On y fit des croquis et Bonington en a rapporté une aquarelle : celle du portail des Jésuites. Dès le lendemain, ils partent pour Genève.

Après avoir suivi quelque temps le lac, ils prennent à Saint-Gingolph une voiture qui doit les conduire à Milan par Sion et Brigue.

Le 11, ils sont à Milan et y restent jusqu'au 14. On aurait pu s'attendre à ce qu'un peintre épris de clarté et amoureux des colorations vives, comme l'était Bonington, chez qui le sentiment du pittoresque était si puissant, fût, dès ses premiers pas en Italie, dans un enchantement continu.

1. Les renseignements sur le voyage de Bonington en Italie et les extraits de lettres de son compagnon Ch. Rivet sont dus à l'obligeance de Mme de Salvandy, fille du baron Rivet, qui a bien voulu rechercher dans ses papiers de famille les lettres de son père qui se rapportait à ce voyage.

Mais, soit parce qu'ils étaient poursuivis par le mauvais temps et la pluie, destructeurs de tout charme et de tout agrément de la vue dans les pays du midi, soit par suite de l'état de sa santé déjà altérée et l'envahissement lent, mais trop certain, de la maladie qui devait l'emporter, Bonington ne semble guère éprouver les vives émotions qu'on aurait pu lui supposer. Ch. Rivet écrit de Milan à sa famille :



Mlle Rose (1821).
Dessin aux deux crayons. — Collection de M. de Lajudie.

> Bonington ne pense qu'à Venise ; il prend des croquis, travaille un peu partout, mais sans satisfaction, sans s'intéresser au pays. Il ne veut pas essayer de comprendre l'italien, tient surtout à son thé, et pour toutes choses le secours d'un intermédiaire lui est nécessaire.

Il reste de ce court séjour à Milan quelques études fort intéressantes d'intérieurs d'églises, parmi lesquelles *Sant'-Ambrogio*, une petite aquarelle, merveille d'observation et de délicatesse (collection Wallace).

Ils passent à Brescia, au lac de Garde ; le 18, ils sont à Vérone ; enfin ils touchent à l'Adriatique et font en gondole les deux lieues qui séparent Venise de la terre ferme. Ils mettent le pied sur le sol de la ville mystérieuse et descendent à l'Albergo Danieli.

Hélas ! la pluie n'a pas cessé. Un ciel bas et plombé attriste tout ; c'est une déception pour tous deux. La bonne humeur et l'entrain, qu'il aurait

été si naturel de trouver chez un artiste de la valeur de Bonington en pleine jeunesse dans cette incomparable ville, l'ont abandonné : « Il est triste par



Étude de nu (1821).
Dessin au crayon. — Collection de M. de Lajudie

nature, écrit Ch. Rivet, il faudrait qu'il eût toujours quelqu'un pour s'occuper de lui et le faire rire ».

Cependant, en dépit des obstacles d'une abominable saison, il montre une grande énergie au travail ; c'est là qu'il trouve ses meilleurs moments.

L'architecture, qui lui a fourni en Normandie et à Paris tant de motifs de tableaux intéressants, l'accapare ici entièrement. On a de lui une foule de croquis pris sur le Grand Canal, sur les places, au Lido. Quand le temps devient par trop maussade, les deux amis visitent les riches collections remplies des chefs-d'œuvre du Tintoret, de Titien, de Véronèse et d'une foule de maîtres que l'on ne peut voir qu'à Venise et qu'ils ne connaissaient encore que de nom. « Nous allons aussi à l'Académie, écrit Ch. Rivet, on nous donne toutes facilités, on peut approcher les tableaux, les toucher même. »

Grâce à une lettre de recommandation apportée par Ch. Rivet, ils ont accès dans une collection des plus intéressantes d'anciens costumes, dont ils font 43 croquis.

Le temps fuit, et les études restent inachevées, car le ciel bleu d'Italie n'a pas encore paru le 29 avril.

Cependant une accalmie survient et des nouvelles de Paris apportent un encouragement au peintre :

Mon ami est devenu un peu plus traitable depuis quelques jours, écrit Rivet. Il a reçu de son père une lettre qui lui apprend que non seulement tous les tableaux qu'il avait vendus sont payés, mais même que tous ceux sans exception qu'il a faits sont vendus et payés, voire même la vue de Mantes, en sorte qu'il se trouve à la tête d'un capital de 7 à 8.000 francs, gagnés depuis le mois de janvier.

Il faut croire que les deux compagnons n'ont pas mené à Venise une vie d'aventures et de folles dissipations.

La vie est toujours la même, écrit Rivet. Après les promenades et le travail de la journée, on rentre à cinq heures et demie, où le dîner est servi dans la chambre et dont le menu ne varie pas. On va prendre le café sur la place Saint-Marc. Quelquefois, à neuf heures, on va pour dix-sept sols au théâtre où se joue indéfiniment la *Semiramide*, puis on prend des glaces qui coûtent six sols d'Autriche, ce qui fait un peu plus de cinq sols français.

On le voit, rien que de simple et de paisible dans les distractions des deux amis. Leur temps était tout employé en études sérieuses, ne laissant pas de place à d'autres préoccupations.

On est du reste étonné de la quantité d'études faites par Bonington dans un séjour qui n'a pas été de plus d'un mois : du 20 avril au 19 mai. On connait de lui une quinzaine d'études à l'huile, datant de Venise, autant d'aquarelles et quantité de dessins. Encore y en a-t-il de perdues, certai-

nement. « Il travaille beaucoup et prend tellement l'habitude et la manière qui convient, dit Ch. Rivet, qu'il réussit beaucoup mieux et surtout plus facilement. »

Aussi, emporté par son ardeur au travail, Bonington parlait-il de prolonger leur séjour à Venise jusqu'au dernier terme fixé pour le retour à Paris, c'est-à-dire jusque dans le milieu de juillet. Mais Ch. Rivet dési-



La Place Saint-Marc a Venise (1826).
Peinture à l'huile. — Musée de Nottingham.

rait voir Bologne et Florence. On se fit des concessions réciproques, et, le 10 mai, il fut convenu qu'ils resteraient encore quinze jours à Venise, comme le demandait Bonington.

On peut croire que cette quinzaine, où les beaux jours étaient moins rares, fut bien employée par le peintre, avec d'autant plus de fruit qu'il se sentait mieux armé et plus sûr de lui.

Que de charmantes toiles, et que de lumineuses aquarelles sont dues à cette quinzaine laborieuse ! C'est à ce moment qu'il termina ces petits chefs-d'œuvre qui s'appellent : *la Place Saint-Marc*, la *Vue du Grand Canal*, *le*

Quai des Esclavons, *Venise vue du Lido*, etc., dans lesquels se retrouvent les qualités de clarté, de légèreté, de finesse, de sincérité et de charme pittoresque, qui caractérisent ses meilleures œuvres. Sous la préoccupation et l'effort de rendre des aspects nouveaux pour lui, il est remarquable de voir Bonington arrivé dans plusieurs de ses toiles à une exécution, à un sentiment des valeurs et à une justesse de tons qui rappellent fréquemment les premières études de Corot en Italie.



Vérone. Le Palais Maffei (1826).
Aquarelle. — Musée de South-Kensington.

A ce moment, Corot était lui-même à Rome, qu'il habitait depuis quelques mois seulement, et très visiblement les recherches des deux peintres ont été les mêmes, inspirées toutes deux par un égal désir d'arriver à rendre les beautés de leur modèle à force de sincérité.

Cette parfaite sincérité du jeune Anglais, si visible dans toutes ses études de Venise, l'a amené à des résultats inattendus pour l'époque. Aux tons bitumineux et roux, tons chauds exclusivement réservés jusqu'alors aux premiers plans, — on sait quel abus de terre de Sienne naturelle ou brûlée, de terre d'ombre, de momie, faisaient les peintres de cette génération dans leurs terrains de premier plan, — il ne craignit pas de substituer les tons bleutés ou violacés amenés par les reflets de l'azur du ciel dans les ombres du terrain.

La *Vue de la place Saint-Marc* (de la Tate Gallery de Londres) offre

un remarquable exemple d'une semblable audace qui dut faire dresser les cheveux des paysagistes classiques, ses contemporains.

Sans doute, la vue des grands peintres vénitiens exerça sur lui, et même à son insu, une grande influence. Leurs saisissantes et audacieuses colorations le poussèrent à oser davantage. Chose curieuse ! l'admiration



Vue du golfe de la Spezzia (1826).
Peinture à l'huile. — D'après une gravure sur acier, de l'époque.

du paysagiste n'alla ni au Canaletto, ni à Guardi, mais à Véronèse, qui l'avait tellement frappé que, dans la suite, plusieurs de ses compositions, originales cependant, semblent avoir été prises à quelqu'une des peintures du Palais Ducal.

Sur le lit où Bonington devait, à deux ans de là, rendre le dernier soupir, à peine quelques heures avant sa fin, il tenait encore un crayon à la main, et c'était une scène vénitienne, à la manière des charmantes fantaisies de Paolo Cagliari, qu'il voulait achever.

Enfin, il faut s'arracher à la ville charmeresse. Le 19 mai, les amis traversent une dernière fois les lagunes en gondole et prennent, aussitôt débarqués, la route de Padoue, où ils copient les fresques de Titien. Court arrêt, et les voilà bientôt à Ferrare, puis à Bologne, dont l'Académie possède de nombreuses et célèbres toiles de Raphaël, du Dominiquin, du Guerchin et du Guide.

Ces chefs-d'œuvre de l'école romaine ou bolonaise laissent nos amis sans enthousiasme et ne peuvent entrer en comparaison dans leur esprit avec les harmonies splendides et les colorations éblouissantes et chaudes des Vénitiens. « Raphaël, je n'ose l'avouer, écrit Rivet, m'a paru couleur brique ; j'avais été gâté par l'école vénitienne. »

Ils rapportent de Bologne quelques études. C'est de l'une d'elles que Bonington devait, plus tard, tirer la seule eau-forte que l'on ait de lui

« Bonington ne dit plus rien depuis les lagunes », écrit Ch. Rivet. Il regrettait cette Venise, qui lui avait été cependant si peu clémente sous la pluie et les orages continuels, et s'en éloignait avec le pressentiment qu'il ne devait plus la revoir.

Le but extrême de leur voyage était Florence. Le 24, ils y arrivent, après cinq jours de route depuis Venise, trajet rapide pour le temps, et durant lequel ils eurent peu d'occasions de travailler.

Le séjour à Florence fut d'une semaine, traversée par une excursion à Pise.

De leur halte dans la ville des Médicis, si remplie de chefs-d'œuvre, et de leurs excursions dans ses environs enchanteurs, nous n'avons aucun détail, aucune indication intéressante. Le journal de Ch. Rivet reste muet ; on ne trouve trace d'aucun travail exécuté là par Bonington. Les études à Florence furent-elles perdues ? ou était-il encore fatigué de l'effort considérable qu'il avait fait à Venise ?

On connaît cependant de lui des aquarelles faites à Pise (l'une d'elles se trouve au *Print Room* du British Museum).

Ils quittent Florence et s'arrêtent à Sarzana, où Bonington prend un croquis du costume charmant que portent les femmes, puis à Lerici, petit village à l'extrémité du golfe de la Spezzia, illustré par une station qu'y fit Shelley. C'est de là que Bonington a fait cette étude, plusieurs fois reproduite par la gravure, qui porte le nom de *Vue du golfe de la Spezzia.*

Trois petites études et une quantité de croquis sont aussi datés de Lerici.

Le 7 juin, ils sont à la Spezzia, où le peintre prend encore quelques pochades et des croquis; le 11, à Turin, après deux journées passées à Gênes et une nuit à Alexandrie; le 20 juin, ils étaient de retour à Paris, où Bonington avait son atelier, rue des Martyrs. Le voyage des deux amis, si fécond en résultats dans l'œuvre de Bonington, n'avait pas duré deux mois.



La Leçon de luth (vers 1826).
Peinture à l'huile. — Collection de M. de Lajudie.

Cette même année, il exposait à la Royal Academy un tableau, *the French Coast*. Ce tableau fut remarqué, mais le nom de l'auteur était si peu connu que la *Litterary Gazette* déclara qu'il n'y avait pas d'artiste du nom de Bonington et que cette peinture était de Collins[1].

L'année suivante, en 1827, Bonington envoya au Salon quatre tableaux et une aquarelle : *François Ier et la reine de Navarre, Henri IV et les ambassadeurs*[2], *le Palais ducal, l'Entrée du Grand Canal à Venise*, et

1. *Dictionary of National Biography*, année 1886, article Bonington, by Leslie Stephen
2. Ces deux tableaux font aujourd'hui partie de la collection Wallace.

le Tombeau de saint Omer[1]. Il exposait, en même temps, en Angleterre, trois tableaux : *Henri III, le Canal de la Salute* et une *Scène au bord de la mer*.

L'accueil favorable qu'il reçut alors du public et de la critique, dans son pays, le décida à retourner en Angleterre et, cette fois, à rendre visite à Lawrence, qui était dans toute la plénitude de son talent et de sa réputation[2].

Le grand portraitiste l'accueillit avec bienveillance, le considérant comme un jeune artiste d'avenir qu'il fallait encourager. N'étant pas paysagiste et ayant vraisemblablement fort peu étudié la nature en plein air, Lawrence ne sut pas apprécier à sa juste valeur le côté le plus original et le plus séduisant de son jeune compatriote. Il est vrai que Bonington était resté très modeste. Quand il allait voir Lawrence, il le considérait comme un peintre d'un mérite infiniment supérieur au sien et sur les traces de qui il voulait marcher quelque jour.

A la fin de 1827, il est installé, dans un nouvel atelier, rue Saint-Lazare, « où il se propose d'achever beaucoup de toiles commandées et un grand nombre d'illustrations promises pour les grandes publications de Taylor et de Lefebvre-Durutlé » (Virgile Josz). Il avait alors une existence confortable et vivait dans l'intimité de plusieurs riches amateurs : son nom était fort connu et les commandes lui venaient de tous côtés[3].

Hélas ! c'est au moment où le succès, on pourrait dire la gloire, lui arrive, quand il va recueillir le fruit de ce long effort et de ces années de travail intelligent et tenace, que le mal qui le mine sourdement fait les plus effrayants progrès. Son dépérissement rapide frappe et désole ses amis et sa famille. La fièvre l'épuise peu à peu, lui laissant de courts intervalles pour saisir encore le crayon ou les pinceaux.

Il espère cependant guérir, conservant jusqu'au bout cet espoir trompeur, heureuse illusion des malades arrivés au dernier terme des fièvres consomptives.

1. L'aquarelle du tombeau de saint Omer fut détruite dans le pillage du Palais-Royal, en 1848. Il en reste une lithographie.

2. Quand il était venu l'année précédente, il s'était abstenu d'aller voir Lawrence, et, comme Mrs Foster lui en demandait la raison : « C'est que je ne me crois pas encore digne d'être présenté à sir Thomas, répondit-il, mais quand j'aurai travaillé sérieusement une année de plus, peut-être mériterai-je cet honneur » (Thoré).

3. *Dictionary of National Biography*, article Bonington.

En mai 1828, il exécute encore une de ses plus jolies compositions, deux figures de femmes, au milieu d'un délicieux paysage[1].



FRANÇOIS Ier ET MARGUERITE DE NAVARRE (1827).
Peinture à l'huile. — Collection Wallace.
D'après la gravure de M. Léopold Flameng.

Le printemps est revenu et avec lui le désir violent, irrésistible, de revoir encore la nature dans sa robe de fête et dans son éternelle jeunesse. Maigri, rongé, respirant avec peine, mais toujours désireux de produire, il veut refaire une excursion dans cette Normandie qu'il revoit toujours avec le même bonheur et la même ferveur d'artiste. Il part en compagnie de son ami Huet, dont la nature tendre et délicate lui adoucira les heures de souffrance et de découragement ; mais ses forces le trahissent déjà à Mantes et il doit regagner Paris pour s'y aliter une partie de la journée. Depuis, il ne quitte plus guère la chambre que pour faire, à pas lents et soutenu par

1. Elles ont paru dans l'*Anniversary* de 1829.

quelque ami dévoué, une promenade d'une heure, sur le Cours la Reine ou vers le bois de Boulogne.

Les médecins et ses amis avaient renoncé à tout espoir de guérison; le pauvre Bonington dépérissait à vue d'œil. Son père, qui depuis les succès de son fils, voyait avec désespoir la fin de ses espérances de fortune, s'informait de tous côtés, désireux de rencontrer l'homme de l'art capable de guérir ce jeune homme atteint en pleine vitalité et qui promettait tant encore. On lui parla d'un empirique, Saint John Long, qui avait à Londres un certain succès dans le traitement des maladies consomptives. Il décida son malheureux fils à courir les risques du voyage et de la fatigue qui devait en résulter pour aller le consulter.

L'effort, trop grand, fut inutile; le terme fatal était venu et Bonington expira quelques jours après son arrivée à Londres, le 25 septembre 1828[1].

« Il fut enterré dans cette ville, à l'église Saint-James. Sir Th. Lawrence, MM. Havard, Robson ont suivi son convoi et prononcé son éloge funèbre, chacun déplorant cette fin rapide d'un artiste qui promettait un grand peintre[2]. »

Lawrence écrivit à Mme Foster :

> Vos tristes prévisions se sont trop fatalement confirmées : nous venons de rendre les derniers devoirs au regretté Bonington. Excepté M. Harlow, je ne sache pas qu'à notre époque la mort précoce ait enlevé un artiste dont le talent promît davantage après un développement si remarquable et si rapide. Si j'en puis juger d'après la direction récente de ses études et par le souvenir d'une de nos conversations, son intelligence semblait s'épanouir en tous sens et arriver à la pleine maturité de goût avec cette généreuse ambition qui pousse vers les régions supérieures de l'art[3].

En citant cette lettre de Lawrence, Thoré ajoute : « Malgré les éloges on sent que Lawrence considérait seulement Bonington comme un jeune homme qui promet ». Cependant, l'appréciation du grand portraitiste, si elle n'est pas absolument complète, est sincère et équitable. Il a dit ce qu'il pensait avec les qualités de mesure et de sang-froid propres à ses compatriotes.

La réputation de Bonington a été longue à s'établir en Angleterre,

1. Il mourut dans la maison de MM. Dixon et Bancell, 29 Tofenham Street.
2. Thoré, *Histoire des peintres*, biographie de Bonington.
3. Lettre citée par Thoré dans sa biographie de Bonington.

bien que de riches amateurs aient déjà fait entrer de son vivant ses toiles dans leurs collections Rien d'étonnant à ce qu'un artiste, qui avait vécu en France et y avait produit presque toutes ses œuvres dans un espace si court, restât ignoré des Anglais durant quelques années. Peu à peu cependant, beaucoup de ses études et de ses paysages sont passés en Angleterre, voire même en Écosse, où on les apprécie à leur juste valeur. Et, par un phénomène contraire, en France, sous l'envahissement des toiles qui lui sont faussement attribuées, l'œuvre du jeune maître, mal connue de notre génération, garde encore, à vrai dire, un succès d'estime auprès de la masse des connaisseurs qui s'en rapportent à quelques initiés, mais sans absolue conviction, faute de preuves suffisantes.



BONINGTON PAR LUI-MÊME (VERS 1818).
Peinture à l'huile. — Musée de Nottingham

La dispersion de la totalité des études et des compositions de Bonington après sa mort rend en effet difficile aujourd'hui une juste appréciation de son œuvre, mais ceux qui doivent, faute de temps et de loisirs, accepter les jugements des gens compétents, peuvent sans hésitation s'en tenir à l'appréciation du plus fin et du plus éclairé des critiques du XIXᵉ siècle en matière d'œuvres de peinture, Thoré, qui avait pu voir réunies beaucoup d'œuvres de Bonington, et qui parle de lui avec une chaleur et une admiration communicatives. Il a prononcé sur le jeune maître un mot où il a résumé sous une forme poétique, qui lui convient, la nature de son talent : « Bonington est un sylphe léger, dit-il, qui montre la nature en l'effleurant ».

Nous n'avons de Bonington que deux portraits auxquels on puisse attacher un caractère de sincérité : celui qu'il a fait de lui-même à la sépia, que nous avons donné en tête de notre premier article, et celui qui est reproduit ici (p. 213). Ce dernier portrait, à l'huile, conservé au musée de sa ville natale, semble être celui d'un enfant de quatorze ou quinze ans au plus. Mais il est difficile de croire que Bonington eût avant d'arriver à Calais une telle pratique de la peinture à l'huile; il est probable que « l'adolescent en veste courte », qui travaillait au Louvre avec Delacroix, paraissait à peine son âge, et que le tableau date de 1817 ou de 1818. Il existe un autre portrait de l'artiste à la National Portrait Gallery, mais très médiocre et qui, de l'avis de Delacroix, ne lui ressemble pas[1].

A. DUBUISSON

(A suivre.)

1. L'auteur de cet essai de biographie ne se dissimule pas les lacunes et les obscurités qui rendent ce travail fort incomplet. Nous n'avons, pour ainsi dire, aucun document sérieux sur l'enfance de Bonington jusqu'à son arrivée à Calais, pas davantage sur son existence dans sa famille à Paris durant les années où il travaillait au Louvre, en 1819 et 1820. Il aurait été fort intéressant aussi de connaître les dates de ses déplacements en Normandie ou dans la Flandre et les itinéraires de ses voyages. Est-il allé à Bruges, comme semble l'indiquer une aquarelle du South Kensington Museum? Ce serait alors pendant qu'il était à Dunkerque, en pension chez Mme Périer. On connaît de lui une certaine quantité de vues de la Franche-Comté, des lithographies principalement. A-t-il vu cette province en dehors de la rapide traversée faite avec son ami Rivet, quand il est allé en Italie? Il est bien difficile de rien assurer positivement. Il est possible que les lithographies, dont plusieurs sont fort belles, aient été exécutées d'après des dessins qui lui ont été fournis pour l'ouvrage du baron Taylor.

RUBENS ET DELACROIX

A PROPOS DE DEUX TABLEAUX DE LA COLLECTION DE S. M. LE ROI DES BELGES

Il n'est pas un amateur de peinture flamande et hollandaise qui n'ait, en traversant la Belgique, désiré voir la précieuse collection de S. M. Léopold II, roi des Belges; mais pour visiter le château de Laeken, près de Bruxelles, il fallait être un haut et puissant seigneur ou tout au moins un familier des ambassades. Les principaux tableaux de la collection ayant été récemment cédés par le roi à M. Kleinberger, il est possible, au moins pour quelque temps, de les admirer à Paris, sans mettre en mouvement la machine diplomatique. Ce sont presque tous des œuvres de premier ordre et admirablement conservées. L'Italie n'est représentée que par une image; mais c'est une Madone délicate de Fra Angelico, céleste apparition de lignes pures et de couleurs tendres. Les meilleurs paysagistes hollandais, van Goyen, Hobbema, Backhuysen, figurent avec leurs sites habituels; et voici des enfants de Frans Hals, petites têtes rieuses, peintes par touches martelées, plus illuminées, plus luisantes que des poteries émaillées; un très beau

Jean Steen, plus coloré que de coutume, plus amusant que jamais ; des cavaliers de Wouwerman dans un paysage un peu fade de Berchem ; un jeune homme grave, une vieille tête ridée de Rembrandt ; de petits Téniers délicats : le peintre à son chevalet, un saint Antoine hirsute et ahuri, des magots humant le piot, tout cela net, incisif, spirituel.

Enfin, le maître Rubens est là, représenté par de petits tableaux exécutés avec ce brio prodigieux, ces teintes de pure lumière qui caractérisent les œuvres de sa main. Et je m'attarderais bien volontiers devant tant de jolies choses, si je n'étais pressé d'arriver aux *Miracles de saint Benoît*, une des toiles les plus précieuses du grand Flamand. Elle est placée auprès de la copie qu'en fit Delacroix [1].

Les *Miracles de saint Benoît* se trouvaient dans l'atelier de Rubens au moment de la mort de l'artiste et devinrent la propriété de Gaspard de Crayer, à Bruxelles. C'est sans doute Crayer qui vendit, par la suite, le tableau à l'abbaye d'Afflighem. A défaut même des probabilités tirées de la facture, il reste donc probable que cette peinture date des dernières années de Rubens. M. Max Rooses à qui j'emprunte ces détails, en conclut que Rubens n'eut pas le temps de l'achever. Il est tout aussi vraisemblable de supposer qu'il a voulu laisser à cette œuvre son caractère d'esquisse improvisée, qui lui donne tant de légèreté. La plupart des tableaux, grands ou petits, exécutés vers 1635 font voir cette même désinvolture brillante ; le pinceau est rapide, emporté par la verve. Cependant, cette vaste composition est bien loin de n'être qu'une esquisse. Toute la partie centrale en est fort poussée, et si les personnages de droite sont peu chargés de matière, l'effet d'ensemble est au point. Au centre, un repentir reste visible : le personnage qui recule devant saint Benoît occupa tout d'abord une position un peu différente et, sous la couleur superposée, l'attitude primitive transparaît encore.

Pour comprendre le sujet traité par Rubens, le meilleur est de consulter l'ouvrage dont il s'est lui-même servi. Rubens, qui était grand liseur, ayant à glorifier saint Benoît, s'est naturellement reporté à la source classique : les *Dialogues* de Grégoire le Grand. Le second de ces

1. Nous donnons ici, avec la reproduction du tableau de Rubens et du pathétique *Saint Sébastien* de Delacroix, celle d'un portrait de Rembrandt et d'une *Noce hollandaise* de Steen, deux des peintures les plus intéressantes de la collection. Nous n'avons pas reproduit la copie de Delacroix, qui, en photographie et très réduite, se distinguerait trop peu de l'original.



JEAN STEEN. — NOCE HOLLANDAISE.

Collection de S. M. le Roi des Belges.

dialogues raconte la vie miraculeuse de saint Benoît. Parmi des miracles courants, — guérison, résurrection, découverte de pain en temps de famine, de fontaines en temps de sécheresse, — qui sont la monnaie ordinaire de l'hagiographie, Rubens a retenu un épisode pour les ressources pittoresques qu'il présentait.

Au temps des Goths, Totila, leur roi, ayant entendu dire que Benoît avait le don de prophétie, voulut éprouver le saint homme du mont Cassin. Il se mit en marche vers le monastère, fit annoncer son arrivée et quand il lui fut répondu qu'on l'attendait, voici ce qu'imagina ce cauteleux barbare. A son premier écuyer, un certain Riggo, il donna ses chaussures, ses vêtements royaux et lui prescrivit de se présenter à Benoît en se faisant passer pour le roi. Il lui adjoignit trois hommes de sa suite, Vult, Ruderic et Blindin, et tout un cortège. Voilà donc notre Riggo, paré comme un monarque, accompagné d'une suite nombreuse, qui entre dans le monastère. Le saint le regardait venir de loin. Dès qu'il put l'atteindre de la voix, il lui cria : « Laisse-là, mon fils, tous ces vêtements; laisse, ils ne sont pas à toi ». Riggo en chut par terre, tant était grande son épouvante d'avoir voulu tromper un tel homme, et tous les gens de sa suite se prosternèrent. Ils ne se relevèrent que pour détaler à toute vitesse vers leur roi. Totila vint alors consulter saint Benoît qui lui dit des choses aussi désagréables que véridiques, tant sur l'avenir que sur le passé.

Telle est l'action choisie par Rubens. Il n'est pas difficile d'en voir la raison : un cortège pompeux, des costumes brillants, des personnages magnifiques comme des rois mages ; il y avait là de quoi amuser ses yeux et sa main. Mais le sujet est ici beaucoup plus complexe. Le geste du saint ne renverse pas seulement quelques Goths stupéfaits ; il ressuscite un mort, guérit des malades, exorcise une possédée. Chacun de ces miracles pourrait être rapproché d'un des épisodes de la vie de saint Benoît, racontée dans les *Dialogues* de Grégoire le Grand, et l'on verrait alors que si Rubens les connaissait, il ne s'est pas astreint à les transcrire très fidèlement. Ce n'était pas la première fois qu'il montrait en peinture des miracles de ce genre : saint Bavon à Gand et à Londres, saint Roch à Alost, saint Ignace, saint François Xavier à Vienne, saint François de Paule à Dresde, avec des gestes semblables, réussissent des cures analogues. On trouverait plus d'une fois dans l'œuvre de Rubens le motif du

fou furieux, du cadavre en raccourci ; comme tous ceux qui parlent avec aisance, Rubens ne dédaigne pas de se répéter un peu. Et d'ailleurs, puisque les grands saints recommencent les mêmes miracles, comment leurs peintres ne reprendraient-ils pas les mêmes motifs ?

Pourtant un détail est encore à retenir, peu important par la valeur pittoresque, mais qui nous montre combien la lecture de Grégoire le Grand avait amusé Rubens. Entre saint Benoît et Riggo, le peintre a placé un oiseau et un chien. La présence du chien n'a rien qui doive surprendre. Il y a beaucoup de chiens dans les tableaux de Rubens ; il en mettait dans ses esquisses et Snyders en ajoutait encore dans les grands tableaux ; ils assistent gravement aux plus solennels événements de l'histoire. Au reste, ce chien peut être un luxe royal, et Riggo a pu, avec ses chaussures et son manteau, emprunter son molosse à Totila. Ce chien s'étonne d'ailleurs fort congrument de l'attitude de Riggo. Il est à remarquer, au contraire, que l'oiseau participe de la sérénité de saint Benoît. Que fait là cet oiseau ? Les *Dialogues* de Grégoire le Grand vont nous renseigner encore une fois.

Un méchant prêtre qui jalousait saint Benoît lui donna du pain empoisonné en guise d'aumône. L'homme de Dieu l'accepta avec mille remerciements, bien qu'il n'ignorât pas qu'il contenait du poison. Or, un corbeau venait généralement de la forêt voisine, aux heures des repas, pour recevoir un peu de pain. Quand il parut à son habitude, Benoît lui jeta le pain empoisonné, lui disant : « Au nom de N.-S. Jésus-Christ, prends ce pain et va le porter en un lieu où personne ne pourra le retrouver ». Le corbeau, bec ouvert, ailes déployées, courait autour du morceau de pain, croassant, comme pour dire qu'il voulait bien obéir, mais n'osait pas. Et l'homme de Dieu répétait : « Prends, prends et va le jeter où personne ne puisse le trouver ». Le corbeau finit par obéir, prenant le pain avec une extrême circonspection, et ne revint que trois heures plus tard pour recevoir sa prébende habituelle.

Bien qu'elle n'intéresse plus le tableau de Rubens, suivons jusqu'au bout cette bataille du clergé séculier contre le clergé régulier. Le méchant prêtre ne s'en tint pas là. Ne pouvant empoisonner les corps des Bénédictins, il rêva de corrompre leurs âmes et poussa la malice jusqu'à envoyer, dans la cour du couvent, sept jeunes filles peu vêtues pour rendre les moines coupables de distractions visuelles. Cette fois, le danger était

tel que saint Benoît dut faire bien vite déménager tout son monde. Au monastère de Monte-Oliveto, près de Florence, Sodoma a peint avec complaisance ce trait de méchanceté ecclésiastique. Rubens l'a négligé, malgré l'envie qu'il dut éprouver de le traiter, à cette date où il multipliait l'image d'Hélène Fourment dans *l'Enlèvement des Sabines* et *les Jardins d'amour.* Mais sept jeunes filles n'entrent pas aussi facilement dans un tableau que dans un monastère; il eut fallu toute une composition nouvelle. Au contraire, il s'est amusé à camper le corbeau de saint Benoît en quelques coups de pinceau; il l'a montré aussi peu ému que son maître, détournant la tête vers ces intrus tumultueux, et même un amateur d'analyse psychologique trouverait sans doute une nuance de dédain dans la courbe de ce bec fameux pour avoir tenu un fromage. Pourquoi s'étonnerait-il? Celui qui discerne le poison dans le pain, peut bien reconnaître sous le vêtement royal un simple écuyer. Il sait que l'habit ne fait pas le roi. Maître Corbeau sur sa barre perché est vengé des fabulistes par les hagiographes.



Portrait présumé de Rembrandt par lui-même (vers 1635).
Collection de S. M. le Roi des Belges.

Une fois le sujet fixé dans ses parties principales, les nécessités décoratives ont apporté les accessoires brillants chers à Rubens; l'oriflamme rouge qui fait luire ses reflets satinés sur un ciel sombre, comme dans *la Montée au Calvaire* de Bruxelles; une lumière d'orage, comme celle qui

illumine *le Martyre de saint Liévin*, où les bourreaux, arrêtés par le coup de foudre des archanges, ne sont pas plus frappés d'épouvante que les Goths par le geste paisible de saint Benoît. Les barbares sont parés comme pour une mascarade ; nous reconnaissons leurs robes somptueuses,



P.-P. Rubens.
Miracles de saint François de Paule (entre 1630 et 1635).
Dresde, Galerie Royale.

leurs têtes truculentes, l'emphase de leur pose ; l'un d'eux gonfle son abdomen pour mieux montrer sa belle robe jaune, comme le Mage nègre qui, à Anvers, jette un si étrange regard oblique sur la Vierge. Ces manteaux, ces sabres recourbés, ces bonnets à poil ont servi pour les Scythes de Thomyris. Quant au faux roi et son page, ils portent le costume du XVI[e] siècle, et l'abbaye du mont Cassin paraît devoir beaucoup à l'archi-



P. P. Rubens pinx.

MIRACLE DE SAINT BENOIT

Collection de S. M. le Roi des Belges

Imp. Ch. Wittmann

tecture jésuite des Flandres. Depuis Corrège, la coutume est toujours de peupler le ciel de figures divines dans les scènes de martyres et de miracles ; pour les martyrs, le ciel s'entr'ouvre et laisse tomber des archanges vengeurs. Ici, l'apparition est plus sereine ; un Christ-Jupiter entouré de la Vierge, de saint Pierre et saint Paul, vient mettre sa puissance au service de saint Benoit.

Rubens a conçu sa composition comme pour un triptyque aux volets non séparés. Plus d'une esquisse fait voir cette disposition : au centre, la scène principale qui se suffit à elle-même pour la signification dramatique comme pour la composition pittoresque ; de chaque côté, des figurants, des curieux, moins mêlés au drame, mais qui cependant s'y intéressent. Il est aisé de tracer à droite et à gauche la coupure des volets. Chacun des trois tableaux a son centre lumineux : au milieu, le cadavre qui ressuscite ; à gauche, la croupe du cheval blanc ; à droite, la robe jaune du barbare qui fait si bien bomber sa belle ceinture. Une croupe de cheval, un abdomen de Goth, c'est peu pour retenir l'attention, occuper l'esprit ; mais il ne s'agit ici et là que d'amuser les yeux, et jamais on ne leur offrit régal plus savoureux.

La peinture de Rubens présente un intérêt d'autant plus vif qu'elle est placée auprès de la copie qu'en fit Delacroix, et les efforts du copiste pour retrouver les secrets du modèle nous aident parfois à mieux comprendre le maître flamand.

Quand les maisons religieuses de Belgique furent, au XVIIIe siècle, supprimées par Joseph II, empereur et philosophe, le tableau de Rubens, changeant d'asile, vint dans le cabinet de M. Schamp, d'Aveschoot. Plus tard, en 1840, il fut vendu 25.700 francs à M. Tencé, de Lille, qui en fut possesseur jusqu'en 1881. A cette date, S. M. Léopold II, roi des Belges, l'acheta au fils de M. Tencé et le réunit à la copie de Delacroix qu'il possédait déjà. Delacroix, à ce que rapporte M. Tencé, avait exécuté cette copie en 1840, chez M. George, expert, rue de la Fontaine-Molière.

Delacroix aimait à copier les maîtres ; il a fait son éducation dans les musées beaucoup plus que devant la nature. Il ne peignait pas volontiers d'après le modèle vivant ; la présence de l'objet glaçait sa verve. Il est tout l'opposé de Courbet et de ses continuateurs, qui cherchaient dans la

réalité leurs ressources pittoresques. Il s'efforçait, en revanche, de retrouver les procédés techniques qu'enferment secrètement les grands chefs-d'œuvre; il répète dans son journal : « Cet exercice des copies, entièrement négligé par les écoles modernes, était la source d'un immense savoir ». Parmi les maîtres dont il aurait voulu apprendre la manière, Rubens est certainement celui qu'il admirait le plus. Il l'admirait et le copiait au Louvre; il alla le voir en Belgique, tandis qu'il ne fit jamais le voyage d'Italie : « Gloire à cet Homère de la peinture, à ce père de la chaleur et de l'enthousiasme dans cet art où il efface tout, non pas si l'on veut, par la perfection qu'il a portée dans telle ou telle partie, mais par cette force secrète et cette vie de l'âme qu'il a mises partout ! » Ailleurs encore, il parle de ces « grandes images qui ont tant frappé sa jeunesse à Paris, au musée Napoléon », dans ce Louvre antérieur à 1815, qui abritait tous les chefs-d'œuvre du grand Flamand. Il tâchait parfois de reconstituer de souvenir une peinture de Rubens en s'aidant d'une gravure.

Aucune des copies de Rubens par Delacroix n'a l'importance ou la valeur de la grande toile de la collection du roi des Belges. On y voit dès l'abord que Delacroix n'a pas voulu donner une copie littérale, mais dans sa traduction rendre l'esprit du modèle. Il a cherché à saisir, à retenir, pour se l'assimiler et la faire passer en lui « cette force secrète et cette vie de l'âme » que Rubens mettait partout. Malgré toute son intelligence pittoresque, on voit pourtant les deux tempéraments rester inconciliables par les manières différentes de mouvoir la brosse et de traiter la couleur.

Chez Rubens le mouvement du pinceau est large, continu, et il suit admirablement le modelé dans ses ondulations; la brosse de Delacroix jette des hachures courtes et à tout instant lâche la forme. Dans la crinière du cheval blanc, le glissement du pinceau de Rubens en rend le flottement de chevelure; elle est chez Delacroix molle, froissée, comme un tissu très léger, inconsistant, indécis. A tout instant, malgré l'assurance calme de son modèle, le copiste est repris de ses nervosités impatientes, négligeant des indications notées rapidement par Rubens; et, dès que le modèle n'impose pas formellement le dessin, dans quelques draperies confuses ou des corps modelés sans précision, Delacroix reprend sa petite touche tapotée, ses hachures répétées et ses gros plis tordus comme des cordes. Dans les jambes des chevaux on retrouve les boursouflures inopportunes qui lui

sont chères et les sabots plongeants qui lui sont habituels. Et même ne semble-t-il pas que, dans sa traduction, il ait commis quelques contresens? Il n'a pas su camper le saint Paul et le Goth ventru du cortège; il a plié légèrement des jambes qui, chez Rubens, sont raides pour arcbouter fortement un corps robuste; il n'a pas réussi la perspective légèrement plafonnante de la figure du Christ.



EUG. DELACROIX. — SAINT SÉBASTIEN SOIGNÉ PAR LES SAINTES FEMMES.

Collection de S. M. le roi des Belges.

Les deux peintres n'usaient pas non plus de la même palette et il n'a pas suffi que Delacroix se montrât docile et attentif pour qu'il pût changer le timbre de son instrument. Rubens aimait les tons francs, simples, éclatants sur des grisailles légères et lumineuses; Delacroix préférait les teintes rompues, compliquées, qu'il juxtaposait sans en sacrifier aucune. Il n'a réussi qu'à demi à rendre la vivacité des tons robustes et la douceur satinée des morceaux de transition et de repos.

Il est deux couleurs chères à Rubens; elles font reconnaître ses

tableaux d'aussi loin qu'on les aperçoit : le rouge du manteau de laine qu'il met autour des jambes de Jupiter, sur les épaules de saint Jean, et le jaune du morceau de soie dans lequel il drape ses Madeleines et ses plus opulentes blondes. Sur deux des Goths du cortège flambent ce rouge et ce jaune; mais Delacroix a tout à fait échoué à en rendre la chaleur éclatante; il en a éteint la flamme. Est-ce pour avoir mal assorti ses couleurs ? C'est plutôt pour ne les avoir pas traitées à la manière flamande. Rubens, à son habitude, peint ses replis ombrés avec des couleurs liquides, transparentes, et qui sont légères comme l'atmosphère; il ne fait apparaître le ton franc que sur les clairs; auprès de ces ombres légères, le jaune, le rouge éclatent de toute leur vigueur. Chez Delacroix au contraire, ombres et lumières sont peintes de la même couleur pâteuse; ces tons terreux, sans légèreté, viennent, dans ses meilleures compositions, troubler, salir la pureté des tons les plus brillants.

Charles Blanc raconte quelque part que Delacroix, un jour, désespérant de donner à une robe jaune l'éclat qu'il rêvait, résolut d'aller au Louvre consulter Rubens. A cette époque les cabriolets étaient jaunes et au moment d'en prendre un, Delacroix s'aperçut que le cabriolet jaune du côté du soleil, semblait violet sur la face opposée. Il remonta dans son atelier et jetta des hachures violettes dans les replis de ses robes jaunes. Est-il besoin d'ajouter que Rubens n'ignorait pas cet effet? Ses robes d'or ne sont réellement jaunes que sur les luisants des plis saillants. Mais ses ombres ne sont pas seulement de la couleur violacée, une tache de violet sur un tissu jaune; il y a une différence de nature entre la teinte de l'ombre qui est subtile, légère, suggérée plutôt qu'exprimée, et la couleur matérielle, le ton local qu'il empâte franchement dans les clairs. Delacroix ne distinguait pas assez entre la couleur qui est de l'atmosphère et celle qui est de la matière. Les impressionnistes ne distinguent pas non plus; mais au lieu de matérialiser la transparence, ils dissolvent la solidité en des nébuleuses diaprées.

Et de même pour le groupe des chérubins célestes. Ils sont, comme toujours chez Rubens, admirables de légèreté; les corps sont modelés avec précision et pourtant sans lourdeur; les formes se tiennent et pourtant sont fluides, inconsistantes comme de la pure lumière. Delacroix n'a pas bien réussi cet effet, non qu'il ait mal choisi ses tons, mais parce qu'il



Eugène Delacroix — Entrée des croisés a Constantinople (1840).

Musée du Louvre.

n'en a pas traité convenablement la matière. Le pinceau de Rubens tourne en se jouant les petites chairs blondes et potelées ; le vermillon des contours, les demi-teintes bleutées, sont bien de la chair transparente ; la brosse a promené mollement sa caresse huileuse. Delacroix maçonne plus lourdement ; son pinceau s'englue et perd la forme trop délicate dans cette matière indocile. L'effet général n'est pas inexact et pourtant l'esprit n'y est pas. Et de même encore pour le groupe de droite, si légèrement peint dans le modèle, Delacroix est terreux, décoloré, sale, là où Rubens est glissant, liquide, fleuri de couleurs tendres. Les maîtres flamands furent admirables dans l'art de traiter l'huile ; ils donnent à la couleur juste la consistance qui lui convient. Si la peinture de Rubens montre à la fois tant de suavité et d'énergie, tant de douceur dans les transitions et tant de franchise dans les tons purs, tant de mollesse tendre dans ce clair-obscur où les figures s'effacent, d'où elles se dégagent si aisément, c'est que les formes les plus violentes, même celles qui saillent brutalement sur la toile, sont comme baignées dans une couleur fluide, légère, qui met partout la continuité d'une même atmosphère. Si Delacroix montre une vivacité plus nerveuse, moins de certitude et plus de brutalité, si sa composition colorée est plus heurtée, plus dispersée, c'est sans doute à cause de sa nature tourmentée et trépidante, mais c'est aussi parce qu'il ne savait pas user de l'huile à la flamande.

Quel enseignement Delacroix a-t-il retiré de ce long travail de traduction ? D'abord un encouragement nouveau à peindre d'inspiration, à concevoir la peinture non pas comme une copie exacte et correcte de la nature ou d'un idéal fixe, mais comme le langage lyrique d'une imagination fougueuse ou tendre. Dans les peintures qui suivirent ce travail, on pourrait trouver peut-être des souvenirs du tableau de Rubens. *L'Entrée des croisés à Constantinople* est de 1840. Quand il peignit cette grande composition, Delacroix ne se rappelait-il pas le tableau flamand ? N'en saisit-on pas l'influence dans l'architecture, dans les suppliants qui gisent à terre et surtout dans ce cavalier qui les regarde d'un air indolent et méditatif ? Il songeait encore au tableau de saint Benoît bien longtemps après. Le 29 janvier 1847, se posant une fois de plus la question des mérites respectifs de la peinture d'après nature et de la peinture d'inspiration, il écrit : « On pourrait dire que, par le procédé contraire, — la

peinture sans modèle, — on arrive à des effets plus tendres et plus pénétrants, s'ils n'ont pas cet air frappant et magistral qui emporte tout de suite l'admiration. Le cheval blanc du saint Benoît de Rubens semble une chose tout à fait idéale et fait un effet bien puissant ». Quelques jours plus tard, nouveau souvenir de sa copie : « Tracé au blanc le Foscari et couvert la toile avec grisaille, noir de pêche et blanc ; ce serait une assez bonne préparation pour éviter les tons roses et roux. La grande copie de saint Benoît, que j'ai faite ainsi, a une fraîcheur difficile à obtenir par un autre moyen... ».

Quand on considère simultanément le chef-d'œuvre de Rubens et sa copie par Delacroix, on ne peut qu'être frappé à tout instant par les défaillances du moderne en face de la sûreté aisée du maître flamand. Mais il ne s'agissait ici que de recherches techniques. Le romantique serait moins écrasé par la puissance de son précurseur si nous comparions deux œuvres originales. Delacroix se montrait bon juge de sa force et de sa faiblesse quand il disait devant un tableau de Jordaens : « J'ai d'abord été renversé par la force et la science de cette peinture, et j'ai vu qu'il m'était également impossible de peindre aussi vigoureusement et d'imaginer aussi pauvrement.... ». Sans doute la formule n'est pas applicable à Rubens, qui est loin d'imaginer pauvrement. Cependant, c'est en grande partie à la qualité de son imagination et de sa sensibilité que sont dues les défaillances techniques de Delacroix. Sa langue pittoresque s'est constituée pour servir un tempérament inquiet, nerveux, d'une mélancolie ardente. Il n'est point surprenant qu'il n'ait pas toujours réussi à traduire Rubens dans une de ses œuvres où le Flamand a le mieux exhalé la saine sensualité et la robuste allégresse de son génie.

Louis HOURTICQ

FANTIN-LATOUR

SA VIE ET SES AMITIÉS[1]



FANTIN-LATOUR
DANS SON ATELIER DE BURÉ

Certaines œuvres d'art, comme certaines physionomies, ont le privilège de faire songer à l'esprit qui les anime : on éprouve d'autant plus de regret d'ignorer l'auteur, qu'on ressent plus de respect pour son silence ; et si les virtuoses crient leur existence à tous les échos, les délicats, qui mériteraient seuls d'être connus, se laissent deviner seulement... Ainsi pensait plus d'un visiteur de la Centennale de 1900 ou de l'exposition posthume de 1906 qui consacrèrent la gloire tardive de Fantin-Latour.

Oui, la personnalité véritable est dans l'âme, avant de se prolonger dans l'art ; et c'est le caractère qui fait l'œuvre. Il faut donc remercier l'auteur d'un livre qui fournit la clé de ce rapport mystérieux. Ce volume instruit par l'amitié, M. Adolphe Jullien pouvait seul l'écrire et le documenter : car l'indépendance du critique musical avait depuis longtemps conquis l'affection du peintre-mélomane, et l'illustration d'un *Hector Berlioz* et d'un *Richard Wagner* attestait déjà de longues sympathies.

Ce caractère imprévu de confidence n'est pas l'unique originalité de ce beau livre : ajoutons qu'il ne pouvait paraître du vivant d'un maître qui n'aurait jamais porté lui-même à l'imprimeur sa correspondance avec ses parents ou ses amis d'Angleterre. Non pas que la loyauté de son rêve fût hostile à la vérité du document : s'il avait horreur de l'indiscrète et niaise *interview*, Fantin-Latour exécrait non moins vigoureusement l'inexactitude ; avec quel plaisir il lirait donc un chapitre sur les portraits d'artistes et d'écrivains groupés dans les quatre pages dorénavant « historiques »

1. Adolphe Jullien, *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés : lettres inédites et souvenirs personnels*, avec 53 reproductions d'œuvres du maître tirées à part, 6 autographes et 22 illustrations dans le texte. Paris, Lucien Laveur, 1909.

que le Louvre attend : *l'Hommage à Delacroix* (1864), *un Atelier aux Batignolles* (1870), *un Coin de table* (1872), et, plus tard, en 1885, *Autour du piano*, cette réunion d'amis dont si peu survivent, sans oublier *le Toast* détruit au retour du Salon de 1865 et dont M. Léonce Bénédite, ici même, a spirituellement conté la genèse, d'après les albums donnés au Luxembourg par une veuve dévouée [1]. Ces documents sont précédés par le tableau sans apprêt des années courageuses qui réalisèrent ces « essais de jeunesse » où l'avenir verra les chefs-d'œuvre d'un maître partagé d'abord entre le



AUTOUR DU PIANO (1885).

Au piano, CHABRIER, de gauche à droite : Adolphe JULLIEN, BOISSEAU, Camille BENOIT, Edmond MAÎTRE, LASCOUX, Vincent d'INDY, Amédée PIGEON.

Collection de M. Adolphe Jullien.

réalisme et l'allégorie : nous suivons la carrière opiniâtre et la vie familiale d'un beau peintre, jusqu'à ses premiers succès contemporains de son mariage, dont les maîtres du Louvre avaient été les inspirateurs ; et le lecteur peut respirer l'atmosphère assez « puritaine » où les salonniers de 1878 aperçurent la simplicité sérieuse de *la Famille D*.

Portraitiste d'abord, Fantin le fut par pudeur de son rêve, comme un poète se ferait critique par modestie ; mais le rêve eut son heure. « Si je trouvais des femmes, je ferais une répétition d'un chœur de dames », écrivait-il à son cher Edwards, dès le

1. *Histoire d'un tableau*. Voir la *Revue*, janvier-février 1905.

mois d'octobre 1872 ; « un musicien au piano, tournant le dos au public (par conséquent, ce serait l'accessoire, le prétexte), et tout autour du piano et derrière, une



La Toilette de Vénus.

Dessin au fusain, tiré d'un album de croquis

série de jeune filles et femmes chantant. Quel joli bouquet! » Ce bouquet, le peintre de fleurs le découvrit dans ses émotions musicales. A côté des portraits que la

tendresse a voulus avant tout ressemblants, de nombreux fragments de lettres datent les premières et trop rares joies du « peintre mélomane » aux concerts populaires de Pasdeloup, en Angleterre, où le décorum est une servitude, au premier *Festspiel* de Bayreuth, enfin : c'est Schumann, c'est Brahms, c'est la féerie de Wagner, après l'anniversaire de Berlioz, qui jettent le rêveur « dans un tourbillon merveilleux »; et c'est le réveil du rêve au contact des romantiques mélodies.

On pénètre enfin dans l'intimité d'une belle vieillesse, toujours fièrement modeste et studieuse au fond de l'atelier silencieux que le peintre habita pendant trente-six ans, de 1868 à 1904 ; on assiste à ses dîners d'amis, on le revoit tel que nous l'avons connu sur le tard, avec son accueil réservé, sa parole critique, et la muette interrogation de ses grands yeux clairs, quand il entrebâillait sa porte avec l'abat-jour du bon Chardin sur son front malicieusement plissé.

« Tout mon bonheur est là ! » disait Corot, montrant son chevalet : la correspondance entière de Fantin développe, avec moins d'enjouement sentimental, un pareil thème.

A tous ceux qui ne l'ont pas connu, la mélancolique et vaillante franchise de ses lettres familières dira sa timidité narquoise et sa méditation combative, son courage à vaincre sa fatigue et la longue difficulté des jours, sa pudeur surtout, qui mettait un peu de silence ou d'ironie dans l'expression du sentiment vrai : « *S'aimer sans le dire*, pour finir par une bêtise... et vouloir faire des chefs-d'œuvre, il n'y a rien d'autre ». Telle fut toute sa vie consacrée à l'art, « la seule chose pure dans l'homme... et qui veut l'homme tout entier ». Son dieu fut le travail : « Sans l'art, il n'y aurait plus que le repos éternel comme espoir ». Ce parfum de tristesse est d'accord avec le mode mineur de ses roses. Au ton de ses lettres intelligemment choisies, on reconnaît le casanier qui ne recherchait ni le paysage ni le monde, qui reprochait à Whistler « de trop croire à l'habit... et pas assez au bien qui est le seul moyen de parvenir » ; on entend celui pour qui le monde *intérieur* existait sous ses deux formes, — rêve mélodieux et réalité familiale, — et dont l'art ne fut qu'un perpétuel « hommage » à tout ce qu'il aimait. Un lettré, qui ne l'a jamais vu, ne l'admire pas uniquement pour « ce bon savoir sans lequel le sentiment n'est qu'un trouble inutile », mais pour sa haute conscience qui fait de lui « le maître de l'Amitié » [1]. Le livre d'un ami corrobore cette définition : car si l'œuvre, comme l'action, juge la pensée, l'homme explique l'artiste qui n'eut d'autre ambition que la survie dans le musée qui lui révéla le bonheur en lui donnant sa compagne et ses maîtres.

RAYMOND BOUYER.

1. M. Anatole France (dans la livraison des *Maîtres-Artistes* consacrée à *Fantin-Latour*; 28 février 1903).

CORRESPONDANCE DE NANCY

LES CONGRÈS D'ART

L'Union provinciale des Arts décoratifs, fédération d'artistes et d'artisans, fondée à Besançon en 1907, vient de tenir à Nancy son troisième Congrès. Ce jeune groupement, fort intéressant, créé dans le but principal de favoriser, dans les différentes régions françaises, la rénovation et le développement des métiers et des industries d'art, réunit aujourd'hui seize sociétés, comprenant plus de trois mille membres.

Le Congrès précédent avait eu lieu à l'étranger, à titre exceptionnel, et pour répondre à l'invitation des artistes décorateurs de Munich. Il avait été particulièrement fécond en enseignements divers. La capitale de la Bavière avait montré, avec un certain orgueil, ce qu'est capable de réaliser, dans le domaine de l'art appliqué, l'esprit de méthode, d'organisation et de discipline. Les congressistes avaient vu, sous l'influence d'un grand pédagogue, M. Kerschenstein, les écoles primaires préparant, par un enseignement rationnel du dessin et par la culture du sens esthétique, les jeunes gens à devenir des apprentis dignes de ce nom; des écoles de métiers recevant les élèves à leur sortie de l'école primaire et leur donnant, de 14 à 18 ans, une éducation technique, tout en développant en eux les connaissances théoriques et en leur dispensant une large culture générale; les différentes industries d'art s'épanouissant superbement, grâce à cet heureux afflux d'artisans bien préparés à leur tâche; le *Werkbund* allemand enfin, fondé en 1897, réunissant toutes les personnalités intéressées à la renaissance de l'art appliqué en Allemagne, et réservant son appui, sans limites, à toute tentative d'art se réclamant de son esthétique.

Il n'était pas possible qu'on ne fût pas frappé du contraste qu'offrait la France avec cette admirable et forte organisation. Ici, un état-major brillant d'artistes, créateurs ingénieux, mais isolés les uns des autres, epuisant leur talent en vains efforts individuels. Derrière cette élite, suffisant encore à assurer une place très estimable à notre pays dans les expositions d'art internationales, mais incapable d'offrir à notre production les débouchés nécessaires à toute industrie, une main-d'œuvre défectueuse, des ateliers sans véritables artisans, indispensables pour traduire avec intelligence les conceptions de l'élite, les multiplier et maintenir intactes les

meilleures traditions de notre technique et de notre goût. Devant cet état de choses, comment ne pas être inquiet de l'avenir?

Ce n'est pas le moment de rechercher ici les causes de cette crise très grave traversée par notre art industriel. Elles ont été signalées maintes fois déjà, en de nombreux articles de journaux et de revues. On a trop souvent voulu dénoncer le machinisme comme uniquement responsable de tout le mal. On l'a accusé d'avoir supprimé, par une spécialisation à outrance, l'ouvrier d'art et de l'avoir transformé en manœuvre attelé à une besogne qu'il exécute sans joie. Cela est vrai. Mais il importe de dire qu'il ne saurait être question de renoncer aujourd'hui à la collaboration indispensable de la machine, ainsi que le réclament encore certains utopistes, à la suite de Ruskin. Il est permis de protester simplement contre la production avilie que la machine n'implique pas nécessairement. Elle est capable de seconder aussi bien le travail de l'artisan dans le sens du bon goût; elle ne détruit pas fatalement le souci de la belle matière.

Ce qui importe donc avant tout, et de l'aveu presque unanime, c'est d'assurer un bon recrutement des ateliers, de poursuivre avec méthode l'éducation de l'ouvrier, livrée au hasard. Tout est à faire en ce sens, et le Congrès de Nancy a eu grandement raison d'inscrire à son programme l'étude de ces deux importantes questions : l'enseignemet du dessin et l'organisation de l'apprentissage.

Sur le premier point, le Congrès avait par avance reçu satisfaction. Le Conseil supérieur de l'Instruction publique avait, en effet, dans sa dernière session de juillet, approuvé les nouveaux programmes d'enseignement du dessin dans l'enseignement primaire, et le ministre avait aussitôt décrété leur mise en vigueur. Ceux-ci substituent, on le sait, à la méthode Guillaume, essentiellement géométrique et impersonnelle, appliquée jusqu'ici une méthode intuitive, qui cherche moins encore à développer la sûreté de la main, que le sentiment et l'émotion. Elle a remplacé, comme l'écrivait M. Pottier, « la claustration forcée dans un rêve d'abstractions et de blanches visions », par une étude des formes vivantes. Elle cherche à faire comprendre et à faire aimer la nature.

L'Union provinciale ne pouvait que se déclarer satisfaite de l'orientation qui va être donnée à l'enseignement du dessin. Mais, préoccupée surtout du recrutement des ouvriers d'art, elle a cependant émis le vœu que, dès l'école, le dessin puisse être dirigé dans le sens que réclame « le développement de l'art et des métiers, selon les milieux et les régions ». C'est, je crois bien, demander à l'école primaire plus qu'elle ne peut donner. Ce n'est pas à elle qu'il appartient de former l'artisan. La tâche revient à l'atelier ou aux écoles de métiers.

Le problème de l'apprentissage, étroitement lié au premier, est un des plus difficiles et des plus complexes de l'heure présente. Les discussions très vives du Congrès le firent bien voir. Du choc des opinions les plus diverses, il apparut que l'on se trouve actuellement en présence de deux tendances principales. L'une, autoritaire et étatiste, réclame simplement le retour aux corporations d'autrefois et demande aux pouvoirs publics d'intervenir pour imposer aux patrons, à l'exemple de ce qui se passe dans le canton du Valais, des obligations strictes vis-à-vis de leurs apprentis. L'autre comprend, avec raison, que le temps est passé où l'apprentissage

pouvait se faire uniquement à l'atelier et souhaite, par surcroît, un enseignement théorique donné à l'école. Elle voudrait que les programmes de cette école, aussi souples et aussi divers que possible, soient soustraits à l'influence de l'État, adaptés aux besoins de chaque région, et que le personnel enseignant soit composé de techniciens éprouvés. On adopta, selon l'usage des congrès, une solution mixte qui prétendit donner satisfaction à chacun. On formula le vœu que l'enseignement pratique fût donné *simultanément* à l'école et à l'atelier, que l'État intervînt par une loi « pour la réorganisation de l'apprentissage et pour en sanctionner l'application », mais que « l'établissement des règlements, la surveillance, le contrôle et en général tout ce qui peut aider à la réorganisation de l'apprentissage, fût confié à des commissions, composées en majorité de professionnels, patrons et ouvriers, suivant les besoins et les nécessités des centres industriels ». Puis, un peu hâtivement, on ébaucha un vaste programme d'enseignement théorique et professionnel, en adoptant les principes généraux d'une étude faite sur ce sujet par M. Rupert Carabin.

Il est évident que de tout ceci, il ne se dégage pas encore de conclusion précise et pratique. Mais il est bon que les préoccupations de tous aient été dirigées vers ces problèmes. Souhaitons que le prochain Congrès, qui se réunira à Toulouse, leur consacre tout son temps et les élucide.

Dès maintenant le Congrès de Nancy n'aura pas été vain. En dehors de l'intérêt que présentaient les discussions, il aura montré à tous le bel effort réalisé déjà par l'École de Nancy, en vue de l'éducation de l'artisan. Il est réconfortant pour nous, que cet exemple ait suivi l'enseignement reçu l'an dernier à Munich.

Dans l'admirable pavillon que l'École a élevé en plein centre de l'Exposition, ce qui a frappé chacun, c'est moins encore tant de chefs-d'œuvre réunis ici, signés des noms de Prouvé, Vallin, Daum, Majorelle, Gruber, de tous ces artistes d'exception, contemporains de Gallé et continuateurs de sa tradition, que la noble tâche entreprise avec succès par l'École de Nancy, sans appui de l'État, sans budget spécial, et contre des hostilités dissimulées mais tenaces, de former une série d'artisans rompus aux difficultés de leur métier, secondant à merveille par leur collaboration, du reste admise à la signature, les efforts des novateurs. Grâce à la puissance de l'apostolat qu'exercent des maîtres tels que Prouvé et Vallin, l'École de Nancy à réussi à constituer un groupe très solide d'ouvriers d'art qui exposaient dans une vitrine spéciale leurs recherches personnelles. Parmi ces artisans du métal, du bois, du cuir, parmi ces verriers, ces ferronniers, ces bijoutiers, ces brodeurs, il est des noms qui pourront être demain ceux de véritables créateurs; parmi ces œuvres probes et consciencieuses, il y a déjà des œuvres de maîtrise.

Bien plus, secouant les forces de routine qu'encouragent trop les grandes industries, désireuses avant tout d'écouler leurs anciens modèles, peu soucieuses des risques que comportent toujours les tentatives nouvelles, Prouvé a su intéresser directement certaines d'entre elles à la rénovation de l'art appliqué. D'importantes maisons se sont déjà adressées à l'École de Nancy pour qu'elle leur fournisse des motifs inédits de broderie, des mobiliers, des cadres, des bonbonnières, des grès, des jardinières, voire même des projets de décoration pour de simples boîtes de papier à lettres. Des concours ont été organisés entre les artisans formés par l'École

et dotés de prix par les industriels qui avaient fait appel à eux. Ces concours jugés en séance publique ont constitué un puissant moyen d'éducation artistique. En même temps qu'ils ont développé parmi les artisans le goût de l'invention et de l'initiative, ils ont abouti à la création d'objets simples et pourtant parés d'art, qui affineront certainement le goût du public parmi lequel ils se répandront.

Telle est l'œuvre entreprise par l'École de Nancy et qu'il est bon de faire connaître. Ce qu'elle a tenté peut et doit être tenté ailleurs, et je suis certain que l'exemple qu'elle a donné stimulera dans certaines de nos provinces des énergies qui ne demandent qu'à s'employer.

Le troisième Congrès de l'Art à l'École succéda à celui des arts décoratifs. Une question était commune à l'un et à l'autre : celle de l'enseignement du dessin. L'Art à l'École a fait siens, depuis l'origine, les principes qui ont présidé à l'élaboration des nouveaux programmes. La Société ne pouvait que se déclarer heureuse de les voir enfin mis en pratique. Quels résultats donneront ces nouvelles methodes ? On ne saurait en juger encore avec précision. Sans doute, les envois de l'École alsacienne, du lycée de Nancy, de l'école de Fournes (Nord) et des écoles publiques de Springfield (États-Unis), confirmaient l'espoir que l'on a mis en elles. Il n'en est pas moins certain, dès maintenant, qu'il y aura des retouches à faire, d'inévitables excès à réprimer et que l'expérience suggérera avec le temps. Pour le surplus, le Congrès de l'Art à l'École ne fit que confirmer à Nancy sa ligne générale de conduite et son programme d'action qui mérite de grouper toutes les bonnes volontés. Souhaiter l'école gaie, saine, aérée et parée d'un peu de beauté s'il est possible, qui ne souscrirait à un si séduisant idéal ?

Le seul fait nouveau a été le souci, qu'a marqué le Congrès par un vœu, de voir l'action de la Société s'étendre à l'enseignement secondaire, trop négligé par elle jusqu'à présent. Plus que nos écoles, nos lycées sont trop souvent de « vraies geaules de jeunesse captive ». Quand y ferons-nous « pourtraire » enfin, suivant le désir de Montaigne et à l'exemple du philosophe athénien Speusippe, « la Joye, l'Alaigresse, et Flora et les Grâces » ?

Gaston Varenne

BIBLIOGRAPHIE

Catalogue des figurines grecques de terre cuite du Musée impérial ottoman de Constantinople, par G. Mendel. — Constantinople, Ahmed Ihsan, 1908.

Le musée de Tchinily-Kiosk est l'œuvre, — et elle est admirable, — de Hamdi Bey. Après l'avoir constitué, en ajoutant au vieux fonds du musée de Sainte-Irène les merveilleuses découvertes faites par lui-même dans la nécropole de Saïda, et l'apport constant des trouvailles accidentelles qui surviennent dans tout l'Empire, et le produit des fouilles entreprises par le service des antiquités ou par des instituts étrangers; après l'avoir installé avec autant de goût que de méthode; il a voulu, pour l'égaler aux collections publiques les plus célèbres, le doter de catalogues scientifiques. Il a fait appel, pour deux des séries archéologiques les plus importantes, les sculptures en pierre et les figurines en terre cuite, au savoir et au zèle de M. Mendel, ancien membre de l'école française d'Athènes.

Le présent volume, — qui fait si bien augurer du second, heureusement très prochain, — est consacré aux 3.554 pièces de terre cuite qui étaient inventoriées au moment de la rédaction et qui se sont déjà notablement accrues.

Elles y sont classées d'après leur provenance, et l'ordre géographique a été fort judicieusement préféré à tout autre, des indications d'origine très exactes permettant de distinguer les divers ateliers locaux, d'en suivre le développement et d'en déterminer les rapports.

Des planches, au nombre de 16, contenant 147 figures, illustrent les principaux types. Les descriptions, concises, précises, claires, toujours topiques, s'attachent et se bornent aux caractères essentiels; elles peuvent être données en modèles. Les *index*, très variés et très copieux, analytique, géographique, archéologique, épigraphique, rendent toute recherche prompte et facile, de quelque ordre qu'elles puissent être.

Grâce à M. Mendel, il n'est pas de collection de figurines qui puisse être mieux étudiée sur place et mieux utilisée en tous lieux par les savants que celle de Tchinily-Kiosk. Le catalogue ne fait pas moins d'honneur à l'école d'où il sort, qu'au musée pour lequel il a été composé.

T. Homolle

Denys Puech et son œuvre, par Henry Jaudon. — Rodez, E. Carrère, in-fol.

C'est une jolie histoire que celle de M. Denys Puech, et plus tard on la contera sans doute aux écoliers, comme un exemple de vocation spontanée, d'application tenace et de réussite merveilleuse. Que dis-je? On nous la conte déjà, tout au long, et M. Henry Jaudon s'est chargé de nous dire comment le berger devint sculpteur.

tout de même que M. Raymond Bouyer, dernier biographe de Claude Lorrain, nous apprit « comment le mitron devint peintre ».

Certes, tout le monde connaît bien le Denys Puech actuel : on a trop souvent l'occasion de rencontrer ses bustes élégants et ses gracieuses compositions allégoriques ou décoratives pour n'être pas familiarisé avec son talent. Mais ce qu'on sait mal, si on ne l'ignore pas tout à fait, c'est de quelle façon ce talent-là s'est formé, et voilà précisément la partie vraiment neuve pour nous de l'ouvrage de M. Jaudon. Il nous fait assister, chez le petit pâtre de Longuis, qui sculptait déjà dans le noyer de robustes statuettes, à l'éveil de la vocation d'artiste, et montre comment sa personnalité s'est dégagée peu à peu, d'abord à Rodez, chez Mahoux, qui fut pour lui ce que Desvoge, à Dijon, fut pour Rude; ensuite à Paris, dans l'atelier de Jouffroy; et enfin à Rome, après le grand prix de 1884. Aux chapitres suivants, c'est le succès, la consécration des commandes officielles, l'Académie, toutes choses dont M. Puech doit être fier, sans doute, mais moins fier, j'en suis sûr, que des premiers chapitres de sa biographie.

E. D.

La Peinture en Belgique, par FIERENS-GEVAERT. **Les Primitifs flamands.** Tome II. — Bruxelles, G. van Oest, in-fol.

M. Fierens-Gevaert poursuit son travail sur l'art flamand, uniquement illustré, on s'en souvient, d'après les œuvres conservées dans les collections particulières, les musées et les églises de Belgique. Un premier volume avait étudié les créateurs de l'école : Jean van Eyck, Roger van der Weyden, le Maître de Flémalle, Thierry Bouts, ces maîtres, dont les vertus dégénérèrent chez les Petrus Christus, les Albert Bouts et autres disciples plus médiocres. Éclipse passagère : avec Hugo van der Goes, l'école flamande devait recouvrer les éléments mêmes de sa grandeur : « le sens merveilleux de la réalité et l'amour profond des belles techniques ».

C'est précisément à Hugo van der Goes et à la seconde génération d'artistes dominée par cette grande figure, qu'est consacré le présent ouvrage de M. Fierens-Gevaert. Dire que le savant historien avait à caractériser l'art de Juste de Gand, du Maître de la *Légende de sainte Ursule*, de Simon Marmion, de Hans Memlinc, du Maître de la *Légende de sainte Lucie*, de Gérard David enfin, c'est dire le captivant attrait de ce volume, qui conduit la peinture flamande au seuil du XVIe siècle, au moment où l'école brugeoise traditionnaliste jette son dernier éclat avant de céder le pas à l'école anversoise, organe des tendances nouvelles.

E. D.

Histoire de l'art, publiée sous la direction de M. André MICHEL. Tome III, 2e partie. — Paris, A. Colin, gr. in-8°.

Cette seconde partie du tome III, qui forme le sixième volume de l'*Histoire de l'art*, traite du réalisme et des débuts de la Renaissance. La matière était riche, et les savants auxquels M. André Michel a fait appel ont été bien secondés par l'éditeur qui a su orner ce beau volume de près de trois cents illustrations.

Cette riche documentation iconographique complète à merveille le texte des éminents collaborateurs de l'ouvrage : M. Marcel Reymond, qui y étudie l'architecture

italienne du xve siècle; M. André Michel, qui s'occupe de la sculpture italienne, de Ghiberti aux dernières années de Donatello; M. André Pératé, qui traite de la peinture italienne pendant le cours du xve siècle, tandis que M. Émile Bertaux expose le développement de la peinture et de la sculpture espagnoles jusqu'à l'époque des Rois catholiques; enfin, MM. G. Migeon, O. von Falke, E. Babelon et G. Millet, qui consacrent chacun un chapitre à la céramique italienne, à l'orfèvrerie et à l'émaillerie, aux médailles, à l'art byzantin, à la fin du moyen âge et au début de la Renaissance.

A. M.

Reflets d'histoire, par Paul Gaultier — Paris, Hachette, in-16.

« Les arbres n'ont rien à m'apprendre », avouait le Socrate platonicien du *Phèdre;* et l'art du paysage, « qui ne parle pas à l'âme, est un genre qu'on ne devrait point traiter », concluait l'entourage classique de David. Mais les raffinements contemporains de la critique ont suggéré qu'un paysage est moins un portrait de la nature qu'une page d'histoire, où se peignent surtout l'auteur et son temps : c'est ainsi que le projet, toujours inédit, d'une exposition historique du paysage, nous apparut, voici bientôt vingt ans déjà, comme un musée de la sensibilité humaine. Et telles sont les idées générales que l'aimable savoir de M. Paul Gaultier reprend dans le plus long chapitre de son nouveau livre : *le Sentiment de la nature dans les beaux-arts*, élégant résumé, trop bref sur la part de l'art musical et sur le problème des origines ; n'oublions pas que, depuis les travaux de Wœrmann, la question du paysage dans l'antiquité s'est enrichie des fouilles de Crète : aussi bien, dirait Montaigne, les Crétois *naturalisaient* l'art autant que les Doriens ont *artialisé* la nature...

Autres miroirs de l'évolution, *le Louvre* et *Versailles*, *l'Art de la mise en scène* et *l'Orfèvrerie dans ses rapports avec la richesse*, « reflètent » respectivement l'histoire qui les explique.

Raymond Bouyer.

Les villes d'art célèbres : Oxford et Cambridge, par Joseph Aynard. **Bordeaux,** par Charles Saunier. **Caen et Bayeux,** par Henri Prentout. — Paris, H. Laurens, 3 vol. gr. in-8°.

Les hasards de la publication contrastent agréablement ces trois ouvrages des *Villes d'art*. Tandis que M. J. Aynard pénètre avec recueillement dans ces « demeures de la tradition » que sont les collèges d'Oxford et de Cambridge et qu'il interroge les souvenirs émouvants de ces deux villes « dont l'art est souvent inférieur à la poésie », M. Ch. Saunier accomplit pour Bordeaux ce que M. Réau faisait naguère pour Cologne : il nous en dévoile toute une part de beauté cachée.

Cologne, disait M. Réau, n'est pas seulement la ville du Dôme : elle possède de charmantes églises romanes, à la renommée desquelles la gigantesque cathédrale a porté préjudice. De même, Bordeaux n'a pas que le mérite de ses églises, que les richesses de ses musées, que le spectacle grandiose de la Gironde avec ses quais et ses bassins, pour retenir le visiteur : cette ville, qui atteignit au xviiie siècle l'apogée de son luxe, est peuplée d'admirables monuments de cette époque, — les uns célèbres, comme la Bourse, le Grand Théâtre, l'Hôtel des Fermes, et d'autres presque ignorés, demeures exquises dues, pour la plupart, au talent de Victor Louis.

A Caen, — « la ville aux églises », comme disaient les marins du moyen âge, — M. H. Prentout avait aussi son chapitre essentiel, capital : le chapitre de l'art roman, avec l'Abbaye aux Dames et l'Abbaye aux Hommes. Mais quelle belle histoire de l'architecture française l'auteur a pu retracer ensuite, avec Saint-Pierre et Saint-Jean pour l'époque gothique, complétés splendidement par la cathédrale de Bayeux, l'abside de Saint-Pierre et l'hôtel d'Écoville pour la Renaissance ! Et quelle belle leçon d'art au musée de Caen, avec ses peintures italiennes, flamandes et françaises, et au musée de Bayeux, avec sa « tapisserie », si curieuse et si justement célèbre !

Ainsi l'histoire, l'architecture et le pittoresque, diversement associés, composent ces trois études de villes, que de nombreuses illustrations achèvent d'agrémenter.

E. D.

Un mois à Rome, par André Maurel. — Paris, Hachette, in-16.

« L'homme heureux » des *Petites villes d'Italie*, qui nous a si joliment promenés de Toscane en Émilie, continue : le voici à Rome. Et comme il se défend d'être critique et archéologue, il ne prétend ni à dévoiler l'âme de Rome, comme M. Schneider, ni à célébrer ses trésors, comme M. Émile Bertaux ; il voudrait modestement consigner « l'impression fraîche, naïve si l'on veut, du touriste de culture moyenne, peut-être, mais d'aspiration infinie dans sa complaisance, du touriste de bonne volonté, ému sans préméditation », — ce qui nous changera de Stendhal et de Taine.

Il y a là trente promenades d'artiste, trente rêveries choisies parmi cent autres, où les églises, les palais, les jardins et les ruines ont leur part, trente impressions, nées ici d'un détail et là d'un ensemble, où l'on trouve de l'histoire, de la poésie, des paysages, et aussi de la critique avec de l'archéologie. Il y a par dessus tout, à chaque page, une joie intense, enthousiaste, de mêler la ville morte et la cité moderne, de faire jouer l'imagination en même temps que les connaissances, puisque « la beauté de Rome réside dans ce qui n'est plus, tout autant que dans ce qui est », et que M. André Maurel a su plus d'une fois rendre ce sentiment profond de la perpétuité.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Sforza et les arts en Milanais*, par Gustave Clausse. — Paris, Ernest Leroux, in-4°, pl.

— *Im Herbsten des Lebens, gesammelte Erinnerungsblätter*, von Hans Thoma. — Munich, Süddeutsche Monatshefte, in-8°, 5 mk.

— *Saint François d'Assise dans la légende et l'art primitifs italiens*, par Arnold Goffin. — Bruxelles, G. van Oest et Cie, in-8°, pl.

— *Ingres, d'après une correspondance inédite;* introduction et notes par Boyer d'Agen. — Paris, H. Daragon, in-8°, pl., 25 fr.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

UNE RÉCENTE ACQUISITION DU MUSÉE DU LOUVRE

PORTRAIT DE VIEILLE FEMME, PAR MEMLING

Le remarquable portrait de vieille femme, par Hans Memling, dont le Louvre a eu la bonne fortune de s'enrichir l'an dernier, a pris rang aussitôt parmi les plus précieux trésors du musée. Déjà connu et célèbre avant qu'il pût être assuré aux collections nationales, il n'a fait que continuer depuis à gagner des amis et des admirateurs, et on s'est empressé, de divers côtés, de lui faire fête. La gravure minutieuse et précise, par laquelle M. Chiquet s'est efforcé d'en rendre les valeurs délicates et le charme presque immatériel, est un nouvel et très légitime hommage rendu à ce chef-d'œuvre. Il n'est pas inutile de l'accompagner, si brièvement que ce soit, d'un commentaire approprié.

On sait que ce portrait est le volet droit d'un diptyque, dont le musée de Berlin possède l'autre moitié. C'est un *Portrait de vieillard* (fig. 1), en houppelande noire fourrée et bonnet noir, de dimensions identiques, disposé absolument de même, en pendant, la main droite seule visible, et tourné en sens inverse pour faire face à sa compagne. Les figures se détachent toutes deux devant un mur bas, au delà duquel se prolonge et se continue le même fond de paysage, où tourne une route entre les verdures. Deux

colonnes de porphyre brun rougeâtre à base grise, rigoureusement pareilles, qui reposent sur le mur à l'extrême limite de chacun des panneaux, se dressent symétriquement à droite et à gauche, pour encadrer l'horizon et achever d'unir étroitement les deux images en un ensemble harmonieusement balancé. C'est à peu de chose près, notamment comme arrangement d'architecture et de paysage, la disposition des fameux portraits de Guillaume Morel et de sa femme, au musée de Bruxelles, qui, par une variante légère, sont représentés, toutefois, en donateurs joignant humblement les mains, pour accompagner dans un triptyque quelque pieuse image centrale (Vierge avec l'Enfant sans doute), aujourd'hui disparue. Memling eut, d'ailleurs, l'habitude presque constante d'enlever, comme ici, ses portraits toujours coupés en buste, soit de l'intérieur d'une chambre, soit directement du plein air, sur un fond de paysage et de ciel.

Comment et à la suite de quelles vicissitudes s'est trouvé dissocié le vieux couple ? Nous l'ignorons totalement. Les deux époux pensaient évidemment s'unir pour l'éternité dans ce diptyque, témoignage d'affection fidèle, renouvelant, en quelque sorte, à l'extrême fin de leur existence, un usage alors si fréquent comme cadeau de fiançailles et premier gage d'amour. Le sort, contraire à leurs désirs, ne l'a pas permis. Avant même de trouver séparément un asile définitif dans deux grands musées, ils semblent avoir vécu, depuis quelque temps déjà, isolés l'un de l'autre, leur vie indépendante. C'est d'une collection privée du nord de l'Allemagne que provenait le portrait d'homme, lorsqu'il fut acquis, en 1896, par le musée de Berlin. La femme, de son côté, figurait seule à la vente du chevalier Meazza, à Milan (avril 1884, n° 203 du catalogue), sans qu'on puisse rien deviner de son histoire antérieure. Elle a passé successivement ensuite dans deux collections parisiennes, celles de MM. Warneck et L. Nardus. On se souvient encore de l'émotion vive qu'excita l'apparition soudaine de cette magnifique effigie de vieille femme, jusqu'alors à peu près ignorée et connue seulement de quelques spécialistes, lorsque, prêtée par son dernier possesseur, M. L. Nardus, elle tint si noblement sa place, parmi les chefs-d'œuvre de Memling réunis de tous les coins du monde, dans l'inoubliable manifestation en l'honneur de l'art flamand, que fut l'Exposition de Bruges en 1902 (n° 71 du catalogue). Du jour au lendemain, elle devint célèbre, consacrée par l'admiration unanime

du public et louée à l'envi par les savants les plus autorisés, dans toutes les langues et dans tous les pays. Çà et là, d'ailleurs, s'unit à l'enthou-



FIG. 1 — MEMLING. — PORTRAIT DE VIEILLARD.
Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric.

siasme une part de convoitise plus ou moins dissimulée, et le précieux morceau commença à être ambitionné de divers côtés, comme une

conquête désirable. Le musée de Berlin, ayant réussi, par un rare privilège, à obtenir du collectionneur le prêt temporaire du portrait, remit de nouveau en présence les deux époux, et pendant deux ans, de 1906 à 1908, le diptyque se trouva momentanément restitué, dans une certaine mesure, ainsi que M. L. Kaemmerer, dès 1899, l'avait déjà tenté sur le papier, dans son excellent livre sur Memling (p. 20 et 21), en plaçant les deux images face à face. Ce fut une occasion unique d'apprécier l'union intime et les mérites réciproques de ces figures, toutes deux parlantes de vérité, mais où la femme n'est pas sans dépasser encore l'homme par l'attachant caractère, la profondeur pénétrante et le charme subtil de la physionomie. Au retour de ce voyage en Allemagne, qui paraît avoir pris brusquement fin, le Louvre s'empressa de profiter d'une circonstance heureuse, pour annexer presque aussitôt à ses collections cette pièce de choix.

Ce qui donnait à l'œuvre, en dehors de ses qualités hors ligne, un prix tout particulier pour notre grand musée, c'est qu'elle y devait représenter, dans la série des primitifs flamands, une note jusqu'alors à peu près absente. Cette série, quoique moins développée peut-être à Paris qu'à Londres et surtout qu'à Berlin, y compte sans doute, sur quelques points, des richesses infiniment précieuses et dont nous pouvons nous enorgueillir à bon droit. Memling, par une faveur spéciale, y figurait même déjà de façon exceptionnellement brillante, glorifié par une suite remarquable autant que variée de peintures religieuses, dont peu de musées, en dehors de Bruges, offrent l'équivalent. Le délicieux petit diptyque du *Mariage mystique de sainte Catherine*, le triptyque de la *Résurrection*, les deux charmants volets détachés représentant *Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Marie-Madeleine*, et surtout le majestueux chef-d'œuvre dû à la générosité du baron et de la baronne Duchâtel, *la Vierge et l'Enfant adorés par la famille Floreins*, sont loin d'occuper une place indifférente dans son œuvre. Spécimens typiques et parfaits de sa manière, ils caractérisent excellemment ce que ce doux idéaliste apporta dans les sujets sacrés de fine ingénuité, de délicatesse tendre et de grâce élégante, non sans une nuance de mélancolie toute personnelle, marquant en quelque sorte pour plus d'un siècle l'art brugeois de son estampille. Le portraitiste pénétrant, vigoureux et profond, qu'on a la surprise de trouver



Hans Memling pinx.

E. Chiquet sc.

PORTRAIT DE VIEILLE FEMME

Musée du Louvre

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Ch. Wittmann

également en lui, capable s'il en fut de laisser derrière les visages deviner les âmes, apparaissait sans doute dans quelques-unes de ces images pieuses, où figurent des donateurs en prières. Le tableau de la collection Duchâtel, notamment, est, à cet égard, une admirable réunion de portraits, rappelant le retable de la famille Morel à l'Académie de Bruges, où une progéniture presque aussi nombreuse suit, de même, en rangs serrés, comme un troupeau d'oisillons, le père et la mère, qui semblent les conduire et les recommander à la protection divine. Mais tout portrait isolé, détaché de la scène religieuse, conçu et exécuté pour lui-même, presque à la façon des modernes, manquait jusqu'ici totalement au Louvre dans la série flamande du xve siècle, non seulement pour Memling, mais même pour ses prédécesseurs et ses émules. C'est seulement à partir du xvie siècle qu'on en pouvait trouver quelques types. Car ni Jean van Eyck dans l'étonnante image du chancelier Rolin agenouillé devant la Vierge, ni Gérard David dans le donateur des *Noces de Cana*, quelque maîtrise qu'ils y montrent en ce genre, ne s'étaient écartés des données précédentes. Il était d'autant plus important de combler cette lacune, en recueillant une œuvre, qui permet d'honorer mieux Memling et qui, en même temps, pose au Louvre un jalon, désormais essentiel, dans l'histoire du portrait flamand.

Il est singulièrement intéressant, à propos de cette image, de comparer Memling à lui-même et de voir avec quelle souplesse de talent il sait généralement comprendre, interpréter et rendre, quand il est en face de la réalité et qu'il veut faire œuvre de portraitiste, les types les plus variés, les natures les plus contradictoires, les plus fines et subtiles nuances de visages, de physionomies et d'expressions. La liste des portraits conservés de sa main est presque aussi longue, à elle seule, que pourrait nous l'offrir, en leur réunion, le groupe entier de ses précurseurs et de ses contemporains flamands. Il paraît avoir eu sur ce point grande vogue, et plus d'une trentaine d'œuvres nous montrent sous formes diverses, soit figurés isolément, soit assistant en humbles adorateurs à quelque scène pieuse, — parfois même, comme nous l'avons vu pour certaines familles, en cortège et assemblée très nombreuse, — la suite de ses amis, de ses clients et de ses protecteurs. Autant dans ses peintures religieuses (bien qu'il y ait également glissé plus d'une fois çà et là des portraits), il se montre souvent fidèle à un idéal toujours le même, répétant et exploitant

non sans quelque monotonie, en leur douceur de sentiment, des clichés et des formules une fois trouvés, autant cet inventeur charmant, mais de peu d'imagination et qui, même ici, ne varie guère dans ses arrangements, se transforme pourtant et se renouvelle, pour fixer de la façon la plus saisissante l'aspect changeant de personnalités multiples et pénétrer en psychologue consommé, avec une vigueur et une délicatesse singulière, le secret des cœurs.

Les portraits d'hommes tiennent, d'ailleurs, dans son œuvre la place maîtresse. Ils y sont incontestablement plus nombreux et, souvent aussi, plus essentiellement définis dans leur caractère propre. L'erreur même, qui a fait attribuer jadis certains d'entre eux à un artiste tel qu'Antonello de Messine, n'est pas un médiocre hommage rendu à la supériorité et à l'impeccable fermeté du maître sur ce point. Comment juxtaposer, sans admirer profondément le peintre qui les a rendus si vivants pour nous : soit la fine et nerveuse silhouette d'Italien au nez busqué, qu'on croit représenter le médailleur Niccolò Spinelli, au musée d'Anvers, et la grosse face triviale d'inconnu à l'allure de boucher, du musée de La Haye ; soit le visage éminemment intelligent, décidé et ouvert de Guillaume Morel, qui fut bourgmestre de Bruges et qui semble fait pour commander avec une autorité tout avenante (musées de Bruxelles et de Bruges), et la mine, au contraire, bourrue, renfrognée et austère de Jacques Floreins, marchand cossu qu'on devine serré en affaires, autant qu'exigeant pour lui-même et pour les autres (musée du Louvre) ? Qu'il s'agisse des religieux, jeunes ou vieux, de l'hôpital Saint-Jean, Jean Floreins, Adrien Reins, Antoine Zeghers ou Jacques de Cuenine, tels qu'ils nous apparaissent dans les célèbres retables encore conservés à l'hospice même, il est également impossible de les confondre : tant, à travers l'enveloppe extérieure, chacun nous révèle un peu de son tempérament, de son humeur habituelle et de ses pensées intimes ! Le vieillard, chargé d'années et peut-être aussi d'honneurs, personnage d'importance évidemment, à l'aspect gravement diplomatique, qui voulut éterniser sa mémoire et celle de sa femme dans la double image, aujourd'hui partagée entre le musée de Berlin et le Louvre, diffère singulièrement, à son tour, soit de l'homme âgé à la physionomie doucement aimable et finement souriante, de l'Institut Staedel, à Francfort, soit du vieux donateur, humble et pensif,

agenouillé devant la Vierge, dans le *Mariage de sainte Catherine*, du Louvre. Parmi les jeunes gens, que de distance, enfin, entre les frêles, candides et délicats jouvenceaux de l'Académie de Venise ou de la collection Félix, à Leipzig, et l'extraordinaire effigie de Martin van Nieuwenhove, si robuste, si fier et si ferme, si plein de dignité calme et d'imperturbable assurance, en la vigueur de son réalisme, qui est un des grands chefs-d'œuvre de Memling, en même temps qu'un des plus précieux trésors de l'hôpital Saint-Jean! Pour tout âge, toute condition et toute classe sociale, le maître a su de chacun extraire l'essence même de la personnalité, et, par delà l'apparence physique, dégager jusqu'au plus intime de la vie morale.

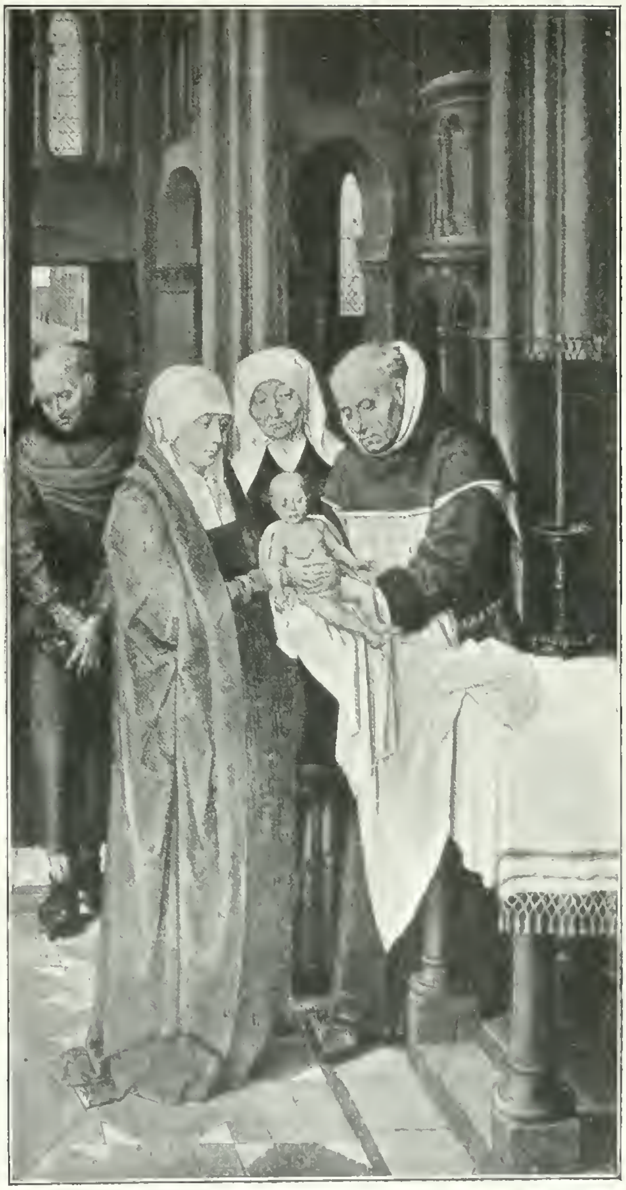


Fig. 2. — Memling. — La Présentation au Temple.
Volet de triptyque. — Bruges, hôpital Saint-Jean.

Les femmes, qui, par comparaison, sont la minorité dans son œuvre de portraitiste, n'y sont peut-être pas toujours rendues avec la même acuité. Une

sorte de douceur égale, surtout quand elles sont jeunes, les uniformise parfois, comme si le peintre, qui eut justement le culte de la candeur juvénile, de la grâce adolescente, de la délicatesse et de l'élégance féminine, et qui en a créé des types d'une originalité toute personnelle, se laissait entraîner presque involontairement à rapprocher plus ou moins les portraits de son idéal. Dans des groupements comme ceux de la famille Morel ou de la famille Floreins, par exemple, qui sont particulièrement symptomatiques à cet égard, du côté des femmes, beaucoup plus que du côté des hommes, les figures arrivent ainsi à se répéter. Toutefois, même sur ce terrain d'idéalisme plus habituel, Memling ne recule pas à l'occasion devant le rendu scrupuleusement exact de formes qui ont une individualité et un caractère souvent assez éloignés de la beauté. *La Femme de Guillaume Morel*, au musée de Bruxelles, ou *la Sibylle Sambetha*, probablement une de ses filles ou de ses parentes, à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, avec leurs gros traits irréguliers, leur face semi-rustique, leur physionomie lourde et un peu fermée de bonnes ménagères, mais qui a pour chacune d'elles sa nuance très finement indiquée, ne sont pas sans tenir une place très honorable près de la magnifique série des portraits d'hommes. Il faut avouer cependant que, dans la série féminine, les vieilles femmes, si peu nombreuses qu'elles soient, l'emportent de beaucoup sur les jeunes, par la force expressive et l'intensité du sentiment. On y chercherait vainement, d'ailleurs, un autre portrait isolé, comme celui qu'a acquis le Louvre et qui est absolument unique en son genre. C'est seulement parmi les comparses de certaines scènes religieuses ou dans un groupe réduit de donatrices que se rencontrent quelques types similaires, où la vieillesse, tantôt indulgente et gaie, tantôt morose, est également interprétée et rendue avec un art supérieur. La comparaison s'impose, notamment, à ce point de vue, entre l'amusante vieille au visage épanoui, à la rude et franche bonhomie, à l'œil madré, spirituel et vif, qui assiste, sous les traits de sainte Anne, à la Présentation au Temple (fig. 2), dans le triptyque de Jean Floreins, à l'hôpital Saint-Jean, et la grave et solennelle figure de donatrice, toute confite en dévotion, d'aspect presque lugubre en son austérité émaciée, qui apparaît à la fois dans un des volets de l'ancienne collection Rodolphe Kann (fig. 3) et dans la même scène de la vie du Christ, au musée du Prado.

On ne saurait trop admirer ces merveilles de réalisation légère, où est éloquemment soulignée, de la façon la plus ingénue et la plus candide en sa simplicité, le contraste de deux natures diamétralement opposées.

L'œuvre nouvellement acquise par le Louvre domine tout ce groupe de son importance. C'est incontestablement, parmi les portraits féminins du maître, celui qui mérite entre tous d'être placé au premier rang. On y trouve des qualités d'exécution, des raffinements de lumière et de couleur, des souplesses et des adresses de rendu dans le détail matériel, qui l'égalent aux plus beaux de la série. Les modernes pourraient envier la fraîcheur lumineuse, si délicatement exprimée dans une harmonie claire, avec laquelle se détachent les chairs rosées du visage ou du cou, sous les blancs neigeux de la chemisette de mousseline transparente et du haut hennin, dont les pans retombent mollement, en plis légers, sur les épaules. Les noirs intenses de la robe, le rouge vif de la ceinture, les gris délicieusement veloutés du large parement de fourrure, soulignent encore ces blancheurs par un hardi contraste. Mais ce qui met surtout le portrait hors pair, c'est l'étonnante vie intérieure qui en émane. Attachante entre toutes est cette image de vieille, doucement méditative et qui semble porter



FIG. 3.
MEMLING. — VOLET DE TRIPTYQUE.
Collection de M. Pierpont-Morgan.

en elle un monde de pensées sérieuses, fruit d'une longue expérience. Sous l'usure et les rides de l'âge, qui, sans lui ôter de son charme, ont flétri ses paupières et décoloré ses lèvres minces, on la sent à la fois mélancoliquement résignée, revenue sans doute de bien des illusions et de bien des rêves, mais gardant pourtant toujours vivace au fond solidement résistant d'énergie et de vigueur morale. Memling montre excellement ici tout ce qu'il apporta, dans le milieu plus exclusivement et plus rudement réaliste des Flandres, de délicatesse sentimentale et de subtilité de tendresse, tenant pour beaucoup à ses origines germaniques. Ce fut en lui comme un accent de terroir, qui ne devait jamais se perdre. Mais dans cette manière attendrie, qui lui est propre, et qui lui fit, sur certains points, dépasser ses maîtres, se mêle également, ainsi qu'un vigoureux point d'appui, ce qu'il dut d'essentiellement solide aux leçons, aux conseils et aux exemples des robustes Flamands. Ce n'est pas un mince honneur pour lui que d'avoir suivi, en quelque sorte, dans le portrait, le sillage même de Jean van Eyck, et d'évoquer parfois son souvenir. Même à côté d'un chef-d'œuvre d'extraordinaire maitrise et d'intimité pénétrante, comme le portrait de la femme de Van Eyck, à l'Académie de Bruges, qui semble lui avoir ouvert les voies, le portrait de vieille femme de Memling, que possède désormais le Louvre, garderait encore, sans déchoir, sa valeur et son prix.

Paul LEPRIEUR



LES

NOUVELLES SALLES DU MUSÉE DE CONSTANTINOPLE

Il y a, dans l'histoire du musée de Constantinople, une date « critique ». C'est l'année 1881, où Hamdy bey en fut nommé directeur. Je ne veux pas parler de l'homme, qui est trop connu, mais avant de parler de l'œuvre et la montrer dans son parfait achèvement, l'on peut aujourd'hui et l'on doit rappeler, pour l'apprécier dans toute sa valeur, qu'elle fut accomplie pendant les vingt-cinq années où la Turquie connut la plus dure et la plus soupçonneuse des tyrannies, dans un temps où toute initiative était suspecte et où les forces de l'empire ne semblaient employées qu'à désorganiser et à détruire tous les germes féconds qu'il renferme en lui.

Les antiques, qu'on avait commencé à réunir dans l'église de Sainte-

Irène vers 1850, avaient été transportés en 1875 dans le pavillon connu sous le nom de Tchinili Kieuchk. En 1887, quand fut découverte l'incomparable série des sarcophages royaux de Sidon, le kiosque se trouva trop petit : un nouveau musée de 64 mètres de long fut construit en face de l'ancien. Il était achevé dans son gros œuvre en 1889, la décoration intérieure terminée en 1891, et, cette même année, les fouilles de Lagina et de Magnésie livraient plus de 100 mètres de frises sculptées pour lesquelles il n'avait déjà plus de place. Un iradé impérial ordonna la construction

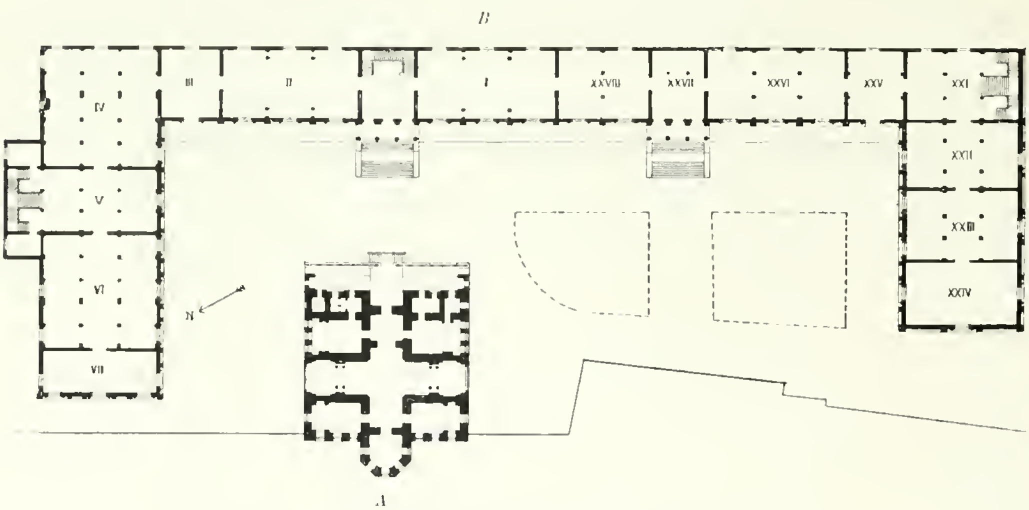


Fig. 1. — Plan du Musée impérial de Constantinople.

A. Tchinili Kieuchk. — B. Nouvelles constructions.

d'un nouvel édifice ; les travaux, qui devaient commencer en 1894, furent un peu retardés, et ce troisième musée, qui prolongeait le précédent de 32 mètres vers le nord avec une aile de 63 mètres au retour vers l'ouest, ne fut ouvert au public qu'en 1903. Par quel prodige de diplomatie Hamdy bey parvint-il, avant même que les plâtres ne fussent secs, à obtenir les crédits nécessaires pour une autre construction qui dépassait en importance toutes celles qui l'avaient précédée ? Je ne sais, mais ce miracle se produisit. Aujourd'hui, sur la terrasse où, il y a vingt ans, Tchinili Kieuchk s'élevait seul, discrètement abrité derrière un rideau d'arbres, le Musée impérial, prolongé de 81 mètres vers le sud et de 49 mètres à l'ouest, se présente avec une façade de 137 mètres, un développement total de

294 mètres et une surface d'exposition qui, en comptant les deux étages, atteint 8.000 mètres carrés (fig. 1 et en-tête de l'article). Le jeune musée semble tenir l'ancien embrassé entre ses deux ailes et le protéger comme un aïeul vénérable et charmant; mais il ne lui a envié ni son élégance persane, ni sa parure éclatante de faïences coloriées, ni la richesse de ses lambris de marbre; son architecture est simple, ses frontons austères,

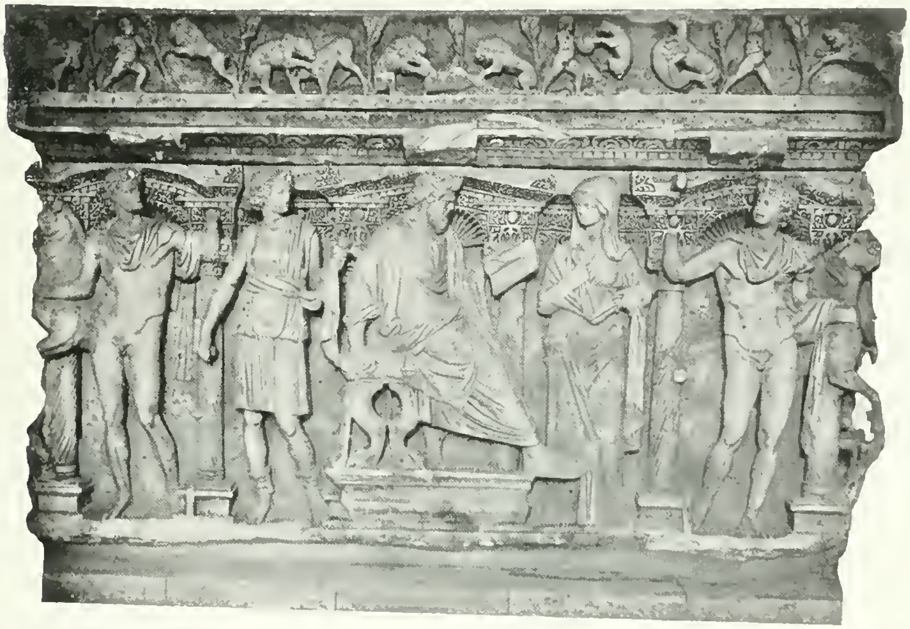


Fig. 2.

Sarcophage de Sidamaria : face principale de la cuve.

ses murs de pierre d'Arles, percés de grandes baies lumineuses, n'ont d'autre ornement que quelques statues antiques; sa beauté est celle d'un cadre exact qui n'attire pas l'œil et ne le détourne pas du tableau. *Nudus, rectus, venustus.*

Nous passons, sans nous y arrêter, à travers les salles des sarcophages et nous dirigeons vers l'aile nord; la première salle (IV) renferme une collection d'antiquités hétéennes, qui est la plus riche du monde; la *Revue* en a déjà publié la pièce la plus importante, une grande statue de ronde bosse d'un dieu debout sur deux lions que conduit un petit démon. On

trouvera au même endroit[1] quelques brèves indications sur l'histoire et l'art de ce peuple. L'histoire est obscure et l'art grossier. Quand les sculpteurs hétéens ont voulu s'élever au-dessus de la barbarie indigène, ils ont fortement subi l'influence assyrienne : tel relief de lion, s'avançant d'un pas calme, les griffes puissamment plantées sur le sol, est comparable, quoique inférieur, aux œuvres des grands animaliers de Nimroud et de Korsabad. L'imitation des modèles mésopotamiens n'est pas moins sensible dans le relief colossal d'Ibriz, dont un moulage patiné est exposé sur le mur : un roi local y rend hommage au dieu de la fécondité terrestre, qui tient dans ses mains une poignée d'épis et une grappe de raisins énormes.

Dans la salle suivante (V), nous rentrons dans le domaine de l'art grec et romain. C'est ici que sont placés les fragments d'architecture de Priène et que le seront bientôt les statues de Muses provenant des thermes romains de Milet[2]. Le milieu est occupé par un grand sarcophage, trouvé en 1898 au petit village d'Ambar-arassy, l'ancienne Sidamaria, à 130 kilomètres environ est-nord-est de Konia. Les quatre côtés en sont sculptés ; sur la face principale (fig. 2), dans une architecture compliquée de colonnes torses, de niches à coquille, de frontons angulaires ou cintrés, le mort est assis, tenant à la main un *volumen* à demi déroulé ; près de lui, sa femme et une jeune fille dans le costume court d'Artémis ; aux extrémités, les Dioscures avec leurs chevaux, motif sans signification particulière, qui reparaît fréquemment sur les monuments funéraires de cette époque ; au revers et sur le petit côté droit, des cavaliers chassent le lion, l'ours et le cerf ; à gauche, un homme drapé et une jeune femme, d'une silhouette fine et mélancolique, déposent, devant la porte du tombeau, les offrandes rituelles ; une petite frise, qui court à la partie inférieure de la cuve, sauf sur la face principale, représente des chars courant dans l'hippodrome, des athlètes s'exerçant dans la palestre et des *putti* ou Éros chassant ; quelques-uns de ces motifs sont répétés autour du couvercle, qui a la forme d'un lit où le couple défunt repose enlacé.

Imposant par sa masse[3], flatteur par sa belle conservation, ce sarco-

1. Voir la *Revue*, t. XXV (1909), p. 201-203.
2. Voir la *Revue*, t. XXI (1907), p. 30, 31.
3. Il mesure 3 m. 68 de long sur 1 m. 83 de large, et la hauteur de l'ensemble, couvercle compris atteint 3 m. 13.

phage est le plus grand et l'un des plus beaux d'une série assez nombreuse (on en connaît aujourd'hui trente et un), dont tous les exemplaires



Fig. 3. — Relief de Tralles.

reproduisent sensiblement les mêmes types statuaires, le même parti architectural, la même ornementation et la même technique. Ce sont des œuvres déjà tardives, — elles datent de la première moitié du IIIe siècle

après J.-C., — surchargées, confuses, d'une exécution laborieuse et qu'un usage immodéré du trépan rend peu agréable à l'œil. Les personnages y gardent fidèlement les attitudes et les costumes du répertoire gréco-romain ; la décoration végétale, qui tient une grande place, y est encore traitée d'une manière toute conventionnelle, et l'on aurait tort, je crois, d'en faire état, pour parler, dès cette époque, d'un éveil du sentiment réaliste ; mais, par le développement qu'elle a pris et par le caractère inorganique de ce développement, par la tendance qu'elle manifeste à recouvrir toutes les parties de l'entablement comme un voile historié ou comme une tapisserie, elle est en pleine rupture avec la tradition antique. Là réside précisément l'intérêt historique de cette classe de sarcophages ; ce sont, au sens propre du mot, des œuvres de transition : combinaisons d'éléments divers, juxtaposés plutôt que fondus ensemble, hybrides et légèrement baroques, elles laissent transparaître, derrière les motifs classiques, abâtardis et dégénérés, un esprit et un goût nouveaux qui font déjà pressentir les formes byzantines.

Les salles VI et VII sont plus spécialement consacrées à l'architecture et à la sculpture architecturale ; dans la travée centrale sont réunis tous les fragments découverts par MM. Haussoulier et Pontremoli au temple d'Apollon Didyméen, en particulier ces singuliers chapiteaux ioniques, dont la volute est toute entière remplie et recouverte par le buste colossal d'un dieu[1]. On a quelque peine à se représenter, aujourd'hui qu'on les voit à hauteur d'œil, l'effet que produisaient ces brutales sculptures quand elles étaient en place. Un fait semble certain : c'est que, malgré les dimensions exceptionnelles de la colonne, — le fût mesurait 17 m. 55, — elles chargeaient son sommet d'une masse beaucoup trop importante pour sa hauteur ; cette erreur de composition, qui aggravait encore la bizarrerie d'un motif si contraire à l'esprit de l'ordre ionique, explique sans doute pourquoi il obtint peu de succès et ne fut jamais reproduit, tout au moins sous la forme que lui avaient donnée les architectes du Didymeion.

Sur les murs se développent deux séries considérables de sculptures, que je me borne à mentionner : à gauche, la frise du temple d'Hécate à Lagina de Carie, véritable énigme mythologique qui attend encore son

1. Voir la *Revue*, t. II (1907), p. 399, 401.



FIG. 4. — ÉPHÈBE DE TRALLES.

Œdipe ; de cette trentaine de plaques, cinq seulement, qui représentent des scènes de la Gigantomachie, se laissent aisément interpréter ; deux ou trois autres semblent raconter la naissance de Zeus ; sur tout le reste, une foule confuse de personnages se pressent les uns contre les autres, sans qu'on puisse leur donner un nom, ni même entrevoir s'ils prennent part à quelque action déterminée. En face, la frise de l'Artémision de Magnésie du Méandre, avec ses combats monotones d'Amazones et de Grecs : il est peu d'œuvres antiques d'un médiocrité plus soutenue et d'une exécution plus négligée. Texier, qui fouilla le premier sur l'emplacement du temple, fut favorisé par le hasard : il découvrit et put emporter à Paris la presque totalité de la frise ouest, qui est de beaucoup supérieure aux trois autres ; les fouilles allemandes n'en ont plus recueilli que quelques fragments, qui sont en partie à Berlin.

La dernière salle de cette aile renferme les reliefs du vieux temple d'Assos, une collection unique de ces chapiteaux archaïques, dits éoliens, à cause de leur provenance — Mitylène, Néandria, Larissa — ou proto-ioniques, parce qu'ils sont la première ébauche de cet ordre dans l'architecture grecque, et quelques marbres de moindre importance. Je n'y insiste pas. Au premier étage de cette aile sont exposées les figurines de terre cuite que le lecteur connaît déjà[1] ; je lui épargne la visite austère des antiquités assyriennes et chaldéennes dispersées dans les salles du pavillon central, et nous arrivons à l'aide sud.

Nous allons y retrouver tout d'abord, dans la salle XXI, toute une série d'œuvres dont il a déjà été parlé ici-même[2] : ce sont les marbres trouvés dans les fouilles d'Aphrodisias. Deux courtes campagnes avaient suffi pour les faire sortir de terre, et sans doute il en reste encore beaucoup d'autres dans le petit village de Ghéré, qui attendent, — et attendront longtemps encore, — le coup de pioche libérateur. Ce qui a été transporté à Constantinople nous permet cependant de prendre une idée assez précise de l'école qui fleurit dans cette ville à l'époque impériale. Ce furent d'excellents décorateurs ; sans originalité profonde, ils ont des trouvailles ingénieuses et parfois charmantes : qu'on regarde, à la base de ces grands pilastres à reliefs, cette petite nymphe qui, cachée sous la retombée d'une

1. Voir la *Revue*, t. XXI (1907), p. 257, 337.
2. M. Collignon, *Revue*, t. XIX (1906), p. 33 ; cf. *Revue*, t. XXI (1907), p. 34, 36.

feuille d'acanthe, joue avec un Pan chèvre-pieds, et ces deux enfants, accroupis à terre, qui se disputent une gerbe de fruits ; ici, c'est une salamandre qui rampe sur le fond ; là, une cigale qui s'est posée sur un rinceau ; ailleurs, un serpent qui menace un nid que l'oiseau défend en battant des ailes[1]. Ils ont un amour tout asiatique de la richesse et de l'ornement. « Aimez-vous la sculpture ? Ils en ont mis partout ». Ils voient grand, — je ne leur reproche pas, — mais comment n'ont-ils pas senti que ces colossales figures de frise placées contre les figures minuscules du chapiteau[2], n'étaient plus à l'échelle et blessaient l'œil ? Comme sculpteurs, ils prennent leur bien où ils le trouvent. Un hasard significatif a fait trouver au même endroit, et côte à côte, trois statues de femmes : l'une reproduit, non sans vigueur, un modèle du ve siècle apparenté à la Héra d'Éphèse, avec une tête sans caractère et sans expression, coiffée à la mode flavienne (la statue étant, selon toute probabilité, de l'époque d'Hadrien ; ce petit détail, pour le dire en passant, montre qu'alors comme aujourd'hui, les modes avaient la vie plus longue dans les provinces que dans la capitale) ; une autre[3], avec une tête toute pareille, dérive d'un original du IVe siècle, créé sans doute pour Déméter ; une troisième est une réplique du type hellénistique de *la Pudicité* et porte le manteau frangé qui n'apparaît en sculpture qu'après Alexandre. Toutes trois sont de bons marbres, d'un ciseau adroit et banal, l'œuvre d'honnêtes ouvriers qui ne se fatiguent pas à chercher l'inspiration en dehors des cahiers d'école... Cent cinquante ans plus tard, le sentiment de la forme antique semble avoir complètement disparu de ces ateliers, mais il y régnait un réalisme dont deux portraits d'homme sont le témoignage amusant : à ces deux conseillers municipaux qui s'étaient fait tailler dans le marbre au plus juste prix, — le bloc, fruste encore au revers, n'a aucune épaisseur, — le sculpteur s'est montré impitoyable ; il a reproduit leur laideur avec une fidélité désespérante. Ces statues et une autre, importante au point de vue iconographique, de l'empereur Arcadius ou Valentinien, nous conduisent à la fin de la sculpture gréco-romaine. Elle pouvait disparaître : elle n'avait plus rien à perdre.

1. Voir la *Revue*, t. XIX (1906), p. 47, 48, 49.
2. Voir la *Revue*, *ibid.*, p. 45, 48.
3. Voir la *Revue*, t. XXI (1907), p. 34.



Danseuse de Pergame.

Constantinople, Musée impérial ottoman.

C'est dans la salle suivante (XXII) que sont exposées quelques-unes des plus belles œuvres de ronde bosse que possède le musée. On y peut admirer une statue de femme de Magnésie du Méandre, qui, si elle n'était mutilée, serait certainement l'un des plus beaux marbres que l'antiquité nous ait transmis. Elle n'a plus de tête, mais les formes mêmes du corps, ses jambes puissantes, ses larges hanches, ont un caractère individuel qu'on retrouve rarement dans une statue grecque ; c'est une femme déjà âgée, mais portant allègrement le poids de ses maternités ; par un contraste hardi, ce corps vigoureux est drapé de tissus légers et souples, sur lesquels le sculpteur s'est complu, avec une virtuosité sans égale, à faire frissonner de petits plis crêpelés et à faire jouer les transparences de l'étoffe.

Malgré ce chef-d'œuvre, les sculptures de Magnésie, presque toutes médiocres et banales, font pauvre figure auprès de celles de Tralles. Cette ville a possédé une école de sculpteurs illustres, et ce qu'on en voit ici est bien propre à justifier cette réputation. Au milieu de la salle, l'Éphèbe, trouvé par Édhem bey (fig. 4), se repose des exercices du gymnase, appuyé contre un pilier et drapé dans un épais manteau feutré : d'un mouvement naturel et gracieux, sa tête s'incline vers l'épaule gauche et le visage, déjà volontaire, avec son petit front têtu, s'éclaire d'un joli sourire. A quelle époque attribuer cette œuvre, d'un charme si délicat et si insinuant ? On l'a placée au IVe siècle ou cent ans plus tôt, à la fin du Ve : je préférerais cette dernière date, mais je ne puis me retenir de croire que l'œuvre pourrait bien être éclectique ; je le croirais plus volontiers encore de la Caryatide qui fut trouvée en même temps, quoique de bons juges la considèrent comme la copie d'une œuvre des environs de 460. MM. S. Reinach et Collignon en ont tout de suite rapproché la Caryatide de Cherchell, qui en est une réplique exacte, et je puis signaler trois autres répliques de la tête : l'une, provenant aussi de Tralles, au musée de l'École évangélique, à Smyrne ; les autres, dont j'ignore l'origine, dans une « apothèque » du Musée central d'Athènes. Malgré l'opinion courante, je crois que ce grand nombre de répliques ne prouve rien contre la date que je propose, et je puis dire, — à défaut d'autres arguments qu'il serait trop long de développer ici, — que cette hypothèse a eu pour elle l'approbation de Furtwaengler.

Le petit relief (fig. 3), devenu célèbre dès sa découverte sous le nom

de relief de Tralles, ne soulève pas les mêmes questions de date : il est vraisemblablement du IIIe siècle. Au pied d'un vieux platane, au tronc noueux et creusé, un esclave agenouillé attache, à l'anneau planté dans le sol, la victime destinée au sacrifice ; celle-ci et l'autel étaient sculptés sur une plaque contiguë, car le relief faisait partie d'un ensemble qui se prolongeait à droite et à gauche ; dans ses dimensions restreintes, il donne à la fois l'impression d'ampleur d'une grande œuvre décorative, et cette sensation voluptueuse d'un joyau ciselé qu'on peut prendre dans sa main et regarder sous toutes ses faces.

A côté de cette œuvre, d'un art si vivant et si coloré, un autre relief (fig. 5), plus jeune sans doute de deux cents ans, est un intéressant témoin de la réaction classique, qui succéda, à partir des années 150, à cette sculpture pittoresque dont le relief de Tralles marque le premier éveil. Il fut jadis présenté par M. S. Reinach à l'Académie des inscriptions, puis rentra dans une ombre modeste, des bruits fâcheux ayant couru sur son compte. Il est temps de réhabiliter une œuvre calomniée, dont l'authenticité est au-dessus de tout soupçon. Le poète Euripide, assis sur un fauteuil, reçoit des mains de la Scène, debout devant lui, dans une attitude déférente, un masque tragique d'Héraclès ; l'action se passe devant une statue de Dionysos, et le dieu semble suivre avec bienveillance l'hommage rendu à son poète favori. Le sujet est traité avec les moyens les plus simples : le fond, largement découvert, est ce même plan idéal sur lequel se meuvent les figures du Parthénon et tous les reliefs du grand style ; les attitudes sont graves et immobiles, les draperies sévères, et l'amour des vieux modèles se manifeste clairement dans les formes archaïsantes données à Dionysos. Qu'on rapproche cette « Apothéose d'Euripide » du relief d'Archélaos de Priène, connu sous le nom d'« Apothéose d'Homère », que l'on compare la manière dont les deux artistes ont traité un sujet identique en soi, et l'on sentira très nettement, je crois, l'opposition des deux écoles. Et comme, — plus ou moins, mais toujours, — on reste de son temps, on pourra retrouver tout de même dans cette figure de femme, qui symbolise la Scène, un héritage de l'époque alexandrine et de son goût pour l'allégorie.

J'aurais voulu parler encore du beau Marsyas de Tarse, d'un modelé si vigoureux et si réaliste, et de cette petite Athéna de Leptis, œuvre

rapide d'un artiste du ve siècle, sur laquelle flotte un reflet de la beauté des grandes œuvres, mais il faut bien se limiter. Ne quittons cependant pas cette salle sans nous arrêter un moment devant cette extraordinaire morceau de sculpture qu'on appelle *la Danseuse de Pergame* (pl. p. 261). C'est sans doute une Ménade, et ce relief, placé sur un fond légèrement concave, décorait vraisemblablement un autel de Dionysos. Si le mot de « sculpture blonde » a un sens, c'est assurément quand on l'applique à ce modelé tout



Fig. 5. — « Apothéose d'Euripide ».

en demi-teintes soyeuses et caressantes, où seuls les contours de la jambe sont accusés par une ombre plus forte, mais vibrante encore et toute pénétrée d'une lumière douce et tamisée.

Les dernières salles doivent nous retenir moins longtemps : la salle XXIII ne renferme que des œuvres romaines, avec quelques marbres hellénistiques ; parmi ceux-ci, le meilleur est, peut-être, *l'Hermaphrodite de Pergame ;* mollement accoudé sur un pilier, les jambes drapées, il laisse voir son buste nu, aux rondeurs féminines, mais, par une grâce singulière,

il n'éveille aucune idée lascive, aucune curiosité honteuse, ses yeux pensifs, et comme perdus dans le vague, semblent rêver mélancoliquement au mystère douloureux de sa double nature. A côté de cette création d'un artiste très influencé par les modèles praxitéliens, mais encore original et d'une délicate personnalité, le *Poseidon*, trouvé, il y a quelques années, à Beyrouth, nous montre à quelles étranges combinaisons en arrivaient les sculpteurs gréco-romains, quand, las de copier les modèles classiques, ils voulaient « créer » pour leur compte. La tête dérive d'un original de la fin du IVe siècle, sans doute de Lysippe; le buste, d'un modelé plat et dur, reproduit un type argien, antérieur à Polyclète, tandis que l'attitude des jambes semble un compromis entre les rythmes polyclétéen et lysipéen. Au total, l'œuvre ne serait pas désagréable, si l'œil pouvait oublier le contraste hurlant de cette tête aux traits fortement dessinés, encadrée des ombres profondes d'une chevelure tumultueuse et d'une barbe abondante, avec ce buste lisse sur lequel la lumière passe et se reflète comme sur un miroir.

La salle byzantine, placée à l'extrémité de l'aile sud, est toute tapissée de fragments décoratifs, destinés sans doute à bientôt s'accroître si l'on exécute à Constantinople les grands travaux de voirie dont il est question. De l'époque de Justinien à celle des Paléologues, il n'est guère de siècle qui n'ait laissé là quelques spécimens de son art décoratif. Deux statuettes du Bon Pasteur, une statuette d'Orphée y constituent le département de la sculpture en ronde bosse et de la sculpture chrétienne, — avec une abondance relative, si l'on songe à la rareté de ces œuvres dès le IVe siècle. Les reliefs sont plus nombreux : jeunes Hébreux dans la fournaise, Jonas sortant du monstre, résurrection de Lazare, animaux fantastiques, les principaux thèmes du répertoire y sont représentés. La place d'honneur appartient, de part et d'autre, à une très belle mosaïque récemment trouvée à Jérusalem et à deux ambons de Salonique : l'un, du IVe siècle, sans décoration figurée, est remarquable surtout par la beauté du bloc de vert antique dans lequel il a été taillé; le second, publié jadis par M. Bayet et Mgr Duchesne et orné sur un côté des figures des mages à la recherche du Christ, sur l'autre de ces mêmes mages présentant leurs offrandes à l'Enfant assis sur les genoux de la Panaghia, est trop connu pour que je le reproduise ici.

On sera peut-être surpris de voir, à la fig. 6, un chapiteau qui semble sortir d'une église romane du XII[e] siècle. Le musée en possède quatre de ce type, trouvés dans une église de Naplouse, l'ancienne Flavia Neapolis-Sichem. Ils représentent, à ce qu'il semble, l'histoire de saint Jean-Baptiste : sur l'un, on voit Hérode festoyant en compagnie; sur un autre, Salomé danse, entourée de musiciens; sur un troisième, le bourreau, poussé par un



FIG. 6. — CHAPITEAU ROMAN DE NAPLOUSE.

petit démon aux jambes velues et crochues, coupe la tête du saint qu'un ange, sur l'autre face, emporte au paradis. Des chapiteaux de même style existent à Jérusalem, dans le petit musée des Assomptionnistes. Tous sont l'œuvre des Croisés. Si la décoration figurée y est d'un style purement français, la décoration végétale qui en recouvre la partie postérieure est traitée d'une manière qui la rapproche beaucoup de l'antique et en particulier de l'acanthe grasse, telle qu'on la voit sur de nombreux chapiteaux byzantins du VI[e] siècle. Peut-être avait-on abandonné cette partie du décor

à des artistes locaux, peut-être nos sculpteurs avaient-ils déjà subi partiellement l'influence des modèles qu'ils rencontraient autour d'eux.

La salle byzantine renferme plusieurs reliefs qui sont presque certainement des œuvres seldjoukides. L'un d'eux, que nous reproduisons en cul-de-lampe, est intéressant, malgré son extrême barbarie, comme document pour l'étude du costume militaire et comme témoignage des libertés que les Sultans de Roum prirent à l'égard de la doctrine prétendue coranique, qui interdit la reproduction de la figure vivante et surtout de la figure humaine. On se rappellera peut-être, à ce propos, une jolie stèle du musée de Konia, publiée dans la *Revue* [1].... mais nous serons plus à l'aise au Tchinili Kieuchk pour parler d'art islamique.

Gustave MENDEL

(*A suivre.*)

1. Voir la *Revue*, t. XXIII (1908), p. 11.



Fig. 7. — Relief seldjoukide

HANS VON MARÉES[1]

1837-1887

Il y a quelques années, le nom du peintre Hans von Marées était presque inconnu, même en Allemagne. Sa mort, qui survint en 1887, était passée inaperçue. Ni les *Souvenirs*, que son élève Karl von Pidoll avait pieusement recueillis en 1890, ni l'article pénétrant qu'en 1892 Heinrich Wölfflin, l'éminent professeur d'histoire de l'art à l'Université de Berlin, lui consacra dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, n'avaient réussi à émouvoir l'indifférence du grand public. C'est en vain, aussi, que l'esthéticien Conrad Fiedler avait essayé de mettre en lumière les théories de Hans von Marées dans ses *Écrits sur l'art*, qui parurent après sa mort, en 1896 : ces dissertations abstruses ne s'adressaient qu'à l'intelligence d'une élite.

Croyant bien servir la mémoire de son ami, Conrad Fiedler légua généreusement à l'État bavarois la précieuse collection des œuvres de Marées qu'il avait rassemblées avec un soin jaloux. Mais la valeur de ce don ne fut pas comprise. Au lieu d'être exposés à la nouvelle Pinacothèque

1. Les photographies de toutes les œuvres de Hans von Marées se trouvent à la *Marées-Reproductionen-Verlag*, à Halle-sur-Saale, qui possède le droit exclusif de reproduction. Nous devons communication de celles qui illustrent cet article à l'amabilité de M. Georg von Marées.

de Munich, où ils auraient forcé l'attention, ces tableaux furent dédaigneusement relégués dans les salles obscures d'un musée de banlieue, au château de Schleissheim. Au surplus, il aurait fallu, pour juger Marées en connaissance de cause, voir son œuvre capitale : le cycle de fresques qui décorent la bibliothèque de la station zoologique de Naples. Or, qui se serait avisé d'aller chercher à l'Aquarium napolitain un des chefs-d'œuvre de la peinture allemande moderne ? Toutes ces raisons expliquent le silence qui s'était fait autour du nom de Marées. Les historiens de l'art daignaient à peine le mentionner. Les Allemands les plus cultivés ne voyaient en lui qu'un artiste singulier et dévoyé, plus welche que germanique, sans se douter de la part considérable qui lui revenait dans la rénovation de l'art moderne.

Aujourd'hui, le revirement de l'opinion est complet. C'est l'Exposition centennale de Berlin, organisée en 1906, qui a eu le mérite d'arracher, pour quelques mois, les œuvres de Marées à leur geôle de Schleissheim et de provoquer par là une revision au grand jour d'un jugement trop sommaire. Grâce à l'inlassable initiative de M. J. Meier Graefe, qui prépare depuis de longues années une biographie définitive du maître et qui a été le plus actif artisan de sa réhabilitation, une exposition rétrospective de ses œuvres a été organisée avec un plein succès à la Sécession de Munich d'abord, puis à la Sécession de Berlin. Un comité, constitué à Paris, sous la présidence d'honneur de M. Rodin, vient de renouveler cette manifestation au Salon d'automne et de poser « l'affaire Marées » devant l'opinion française. En face de l'idolâtrie bocklinienne, la critique allemande d'avant-garde s'efforce d'instituer le culte raisonné de l'œuvre de Marées, où elle se plaît à voir non la fin d'une époque, mais l'aurore d'un art nouveau. M. Meier Graefe va jusqu'à dire que Marées est le plus grand peintre de l'art allemand moderne et que ses fresques de Naples laissent bien loin derrière elles tout ce que Puvis de Chavannes a peint sur les murs de la Sorbonne et du Panthéon. Faut-il voir dans ces dithyrambes l'engouement passager de quelques néophytes s'efforçant d'entraîner à leur suite la horde docile des *snobs*, ou cette vigoureuse campagne est-elle, au contraire, la tardive réparation d'une grande injustice ? C'est ce que nous voudrions brièvement examiner.



Copyright by Georg von Marees, Halle-a.-S.

HANS VON MARÉES. — LE BAIN DE DIANE (1863).

I

Les recherches de M. Meier Græfe ont renouvelé ou rectifié heureusement, sur nombre de points, la biographie de Hans von Marées[1]. Malgré la consonance toute française de son nom, il n'était pas, comme on l'a dit, le descendant de huguenots émigrés : il appartenait à une vieille famille d'origine flamande, dont une branche allemande apparaît fixée sur les bords du Rhin dès le XVIe siècle. Il naquit à Elberfeld en 1837, et la majeure partie de son enfance se passa à Coblenz, dans la Province rhénane. Son père, qui était magistrat, avait épousé la fille d'un banquier d'Halberstadt, une de ces juives affinées qui ont si puissamment contribué à former l'intellectualité des grands Allemands du XIXe siècle. A la différence de Bœcklin, qui resta toute sa vie un robuste paysan bâlois, d'instincts rudes et de culture médiocre, sa nature délicate et nerveuse s'affina dans un milieu de bourgeoisie lettrée.

Sa famille le destinait à la carrière militaire ; mais son goût pour la peinture s'affirma de bonne heure. En 1853, son père consentit à l'envoyer à Berlin, résidence morose et maussade de Frédéric-Guillaume IV, pour travailler dans l'atelier de Steffeck. Le jeune homme, dont le tempérament indiscipliné se révoltait contre toute contrainte, apprit peu de chose à l'école de ce peintre douceâtre, qui était alors le maître à la mode.

Les années qu'il passa ensuite à Munich, de 1856 à 1864, furent plus

1. Les études consacrées à l'œuvre de Marées sont si peu nombreuses, qu'il est aisé d'en dresser la liste : K. von Pidoll, *Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées* (Luxembourg, 1890) ; — H. Wölfflin, *Hans von Marées* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, janvier 1892) ; — Conrad Fiedler, *Schriften über Kunst*. Éd. par Hans Marbach (Leipzig, 1896) ; — Meier-Græfe, *Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst* (Stuttgart, 1904) ; *Hans von Marées, sein Leben, sein Werk*, 3 vol. (Munich, Piper, 1909) : cet ouvrage monumental, conçu sur un plan très vaste, paraîtra en 1909 et 1910. Le premier volume comprendra une biographie détaillée et une étude critique ; le second, le catalogue illustré des œuvres, et le troisième, la correspondance de Marées.

L'exposition rétrospective des œuvres de Marées, aux Secessions de Munich et de Berlin, a suscité dans les principales revues d'art allemandes de nombreux articles de valeur inégale. Signalons en particulier les articles de J. Meier-Græfe, dans *Nord und Süd, die Kunst für alle ;* de Rintelen, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* (mai 1909) ; de G. Keysner, dans les *Monatshefte für Kunstwissenschaft ;* de K. Scheffler, dans *Kunst und Künstler*, etc.

Les meilleures reproductions photographiques des œuvres de Marées sont celles de la maison Bruckmann, exécutées par les soins du *Marées-Reproduktionen-Verlag*, Halle-sur-Saale.

Les fresques de Naples ont été reproduites à part dans un ouvrage de grand luxe, édité par M. Paul Hartwig, *H. von Marées Fresken in Neapel* (Berlin, Cassirer).

fécondes. Il n'est pas vrai qu'il y ait suivi l'enseignement de Piloty, dont on ne retrouve d'ailleurs aucune trace dans ses premiers essais. Comme il était sans ressources et qu'il lui fallait, pour vivre, vendre sa peinture, il s'avisa de peindre de petits tableaux militaires, à la manière du Berlinois Krüger. Début banal, qui ne faisait guère présager le maître hautain des Hespérides! Cependant, ces premiers tableautins : *les Hussards en marche* (1861), *les Soldats au fourrage* (1862), *la Halte des cuirassiers à l'orée d'un bois*, *l'Abreuvoir* de la galerie Schack, se distinguent déjà par une tonalité chaude, l'aisance et la verve de la composition, la délicatesse des fonds de paysage.

Les deux œuvres capitales de ce séjour à Munich sont : le *Double portrait de Marées et de Lenbach* et *le Bain de Diane* (1863). Marées eût été, s'il l'eût voulu, un des meilleurs portraitistes de l'École allemande. Le portrait où il s'est représenté en buste, à côté de son ami Lenbach, est un document psychologique de premier ordre (fig. 1). Lenbach se carre au premier plan, rustique et massif : un gigantesque chapeau aux larges bords abrite ses yeux clignotants derrière des lunettes et rejette son visage dans l'ombre. Derrière lui, Marées surgit en pleine lumière avec ses yeux rieurs qui illuminent son fin visage pâle. Il y a dans cet effet de contraste beaucoup d'observation pénétrante et de fantaisie spirituelle. Malheureusement, la facture est terne, le ton des chairs est crayeux et la palette de l'artiste presque indigente. Au contraire, dans *le Bain de Diane* (pl. p. 269), qui est pourtant de la même année, on est frappé par la gaîté et la délicatesse du coloris. Le paysage qui sert de fond à cette scène mythologique est emprunté au parc du château de Schleissheim. Le beau corps nu de la chasseresse, qui caresse négligemment de sveltes lévriers, s'enlève en clair sur l'ombre des feuillages. C'est un tableau tout français par sa conception et son exécution. Si le coloris était plus riche et la matière plus grasse, on serait tenté d'y chercher la signature de Diaz. Cette parenté s'explique sans doute par l'influence d'un disciple de l'école de Barbizon, le paysagiste bavarois Lier.

Mais tous ces tableaux ne se vendaient guère, et la détresse de l'artiste allait croissant; il avait dû, faute de ressources, installer son atelier dans une cuisine humide et malsaine. C'est alors que son ami Lenbach le recommanda au baron Schack, mécène plus généreux que clairvoyant,

qui était la providence des artistes de Munich[1]. Schack lui acheta son tableau de *l'Abreuvoir* et lui proposa d'aller copier quelques toiles de maîtres dans les musées italiens. Bien que Marées fût peu séduit par cette besogne de copiste, il accepta avec joie cette offre inespérée, qui lui permettait à la fois de fuir ses créanciers et de faire le voyage d'Italie. A l'au-



Copyright by Georg von Marees, Halle-s. Saale

FIG. 1. — HANS VON MARÉES ET LENBACH (1862).

tomne de 1864, il partit donc pour Rome en compagnie de Lenbach.

Rome allait le garder toute sa vie. Presque tous les artistes allemands ont eu la nostalgie de l'Italie. « Comme j'aurai froid après tant de soleil! s'écrie piteusement Dürer dans une de ses lettres vénitiennes : à Venise, je suis un gentilhomme ; à Nuremberg, un pauvre hère ». Pendant toute la première moitié du XIXe siècle, Rome a été la véritable capitale de l'art

1. Cf. G. Winkler, *Graf Schack und seine Künstler*. 1909

allemand : Winckelmann et Gœthe proclament que Rome est le seul endroit au monde où un peintre puisse acquérir le « grand style ». Genelli déclare que l'artiste est à Rome dans son véritable élément, « comme le poisson dans l'eau »[1]. Feuerbach salue avec émotion « cette île bénie de la pensée et du travail silencieux, qui est devenue pour lui une seconde patrie[2] ». Böcklin voulut mourir à Fiesole. Marées devait éprouver pour l'Italie une égale tendresse.

Cependant, il se sentit d'abord dépaysé dans la Ville Éternelle, qui veut, pour être aimée, une initiation : il éprouvait un sentiment de malaise et d'inquiétude devant cette grandeur inconnue et souffrait de ne plus pouvoir traduire, avec la langue qu'il s'était forgée, ses impressions romaines. Il cherchait une nouvelle forme et ne la trouvait pas. En copiant, pour le baron Schack, des tableaux de Palma et de Salvator Rosa, il s'efforce de pénétrer le secret des maîtres d'autrefois : il pressent déjà l'importance de la notion d'espace en peinture. Dans les deux *Paysages romains* (1868), qu'il se décida, après de longues hésitations, à envoyer à Schack, on aperçoit, malgré la maladresse de l'exécution, les premiers linéaments d'un nouveau style. Dans le *Bain de Diane*, les figures étaient alignées sur le même plan : il s'efforce maintenant d'échelonner ses personnages sur différents plans, pour donner l'impression de la profondeur.

Mais le baron Schack était incapable de deviner sur de simples indications la valeur de Marées ; car la myopie du célèbre collectionneur était telle qu'il avait besoin de flairer un tableau pour le voir ; il se lassa bientôt de pensionner un copiste trop peu diligent à son gré. La rupture définitive avec Schack détermina chez Marées une crise de désespoir. Il trouva heureusement un autre mécène, plus désintéressé et plus délicat, en la personne de son ami Conrad Fiedler, qui, non content de lui épargner tout souci matériel, l'emmena avec lui en 1869 en Espagne et en France.

Ce voyage, qui devait être écourté par la guerre de 1870, fut pour lui une détente salutaire. Il entra pour la première fois en contact direct avec l'art français moderne, qui, d'ailleurs, n'éveilla chez lui ni sympathie, ni admiration. Son programme artistique était déjà trop nettement formulé

1. *Der Fisch gehært in's Wasser ; der Künstler nach Rom.*

2. « Rom, dieser gottbegnadeten Insel des stillen Denkens und Schaffens, habe ich so viel zu danken. Es ist mir in Wahrheit eine zweite Heimat geworden » (*Vermæchtnis*).

dans son esprit pour qu'il pût accepter une autre orientation et apprécier à sa juste valeur l'effort de Manet. Il aurait dit volontiers, comme Bœcklin : « Je ne peins pas pour les Français. » Le goût exquis et la virtuosité de pinceau des impressionnistes français étaient à ses yeux des qualités secondaires : il avait placé plus haut son idéal.



Copyright by Georg von Marées, Halle-s Saale.

Fig. 2. — Rameurs (1873).

Esquisse pour la décoration de la Station zoologique de Naples.

Cependant, il est certain que le coloris éclatant de Delacroix fit sur lui une profonde impression. Lorsqu'on voit les esquisses fougueuses qu'il brosse à cette époque, *Philippe et l'intendant*, *Saint Martin découpant son manteau* (1869), la concentration dramatique de la scène, l'allure des chevaux qui se cabrent, la couleur chatoyante, tout rappelle Delacroix.

II

C'est dans les fresques de Naples (1873) qu'Hans von Marées devait donner, à trente-six ans, toute sa mesure. Un de ses amis, le naturaliste Anton Dohrn, s'adressa à lui pour décorer la bibliothèque de la station zoologique qu'il venait de fonder à Naples. Marées accepta avec enthousiasme. Il se mit au travail avec une ardeur joyeuse, et en quelques mois il avait achevé, avec la collaboration du sculpteur Adolf Hildebrand, la décoration de cette grande salle, où la critique allemande salue avec une grandiloquence toute méridionale « la merveille de Naples », « le cycle de fresques le plus important de tout l'art moderne ».

Cette décoration comprend cinq grands panneaux, assez mal éclairés. Les esquisses originales à l'huile ont été récemment acquises par le ministère des beaux-arts de Prusse, et seront exposées à la Galerie nationale de Berlin : elles correspondent à peu près aux fresques tant au point de vue du format que du coloris. Les sujets de ces vastes compositions, d'une simplicité voulue, ont été choisis en parfaite convenance avec la salle de repos et de lecture d'une station zoologique : ce sont des idylles marines où Marées évoque et glorifie, tour à tour, le dur labeur des pêcheurs aux membres bronzés qui traînent sur le sable les lourds filets humides, l'effort cadencé des rameurs qui poussent la barque en pleine mer, les jeux des enfants sur la plage et les graves loisirs des jeunes savants, qui se retrouvent le soir à la même table (fig. 2 et 3).

Les fresques de Naples ne présentent donc aucun intérêt historique ou anecdotique. Ce qui préoccupe avant tout Marées, c'est le problème de l'espace, qui, pour la première fois, est posé ici dans toute son ampleur. Ce qu'il veut représenter, ce n'est pas telle ou telle scène particulière, c'est l'infini de la mer et du ciel, la profondeur de l'espace rendue sensible par des architectures et des rochers formant coulisses, et surtout par l'échelonnement des figures humaines sur plusieurs plans.

Ces fresques sont déjà des constructions « spatiales », mais elles n'ont pas encore le caractère géométrique et abstrait des œuvres qui suivront. Marées exprima plus tard le regret qu'elles aient été exécutées trop vite et sans préparation suffisante, que ce « premier essai » ait devancé l'heure de

son complet développement artistique : c'était renier les qualités de verve, de jeunesse et de vie qui font le charme de cette décoration.

Les critiques allemands ne peuvent s'empêcher d'instituer une comparaison entre les fresques de Puvis de Chavannes au Panthéon et celles d'Hans von Marées à l'Aquarium de Naples. M. Meier Græfe signale dans le cycle de Sainte-Geneviève l'imitation de Giotto, tandis qu'il découvre chez Marées un talent absolument original et novateur qui ne relève que de lui-même. Il faut se défier de ces parallèles, qui ne conduisent la plupart du temps qu'à des symétries ou des antinomies factices. Il serait juste de faire observer tout d'abord que l'œuvre murale de Puvis à Amiens, à Lyon, à Paris, à Boston, est infiniment plus considérable que celle de Marées, qui se réduit exclusivement aux fresques de Naples. En second lieu, il est exagéré de considérer Puvis comme un épigone, à cause de ses attaches avec la tradition giottesque ; en réalité, il a renouvelé l'art de la décoration, qui n'était plus guère, à son époque, que l'art de reporter sur une paroi des tableaux de chevalet démesurément agrandis, par le sens du décor mural, par l'harmonie sobre des tons et surtout par ces grands partis pris simplificateurs qui donnent à ses narrations ou à ses allégories une allure d'épopée. Même si l'Aquarium de Naples



Copyright by Georg von Marées, Halle s.-Saale.

FIG. 3. — GRANT, HILDEBRAND ET MARÉES (1872).

Étude pour la décoration de la Station zoologique de Naples.

devenait un lieu de pèlerinage artistique, *Sainte Geneviève veillant sur les murs de Paris* n'en conserverait pas moins ses fidèles.

Quoi qu'il en soit, les fresques de Naples font époque dans la vie de Marées. C'est à partir de ce moment qu'il prend nettement conscience des lois de la grande peinture décorative, dont le fondement est la représentation claire de l'espace et dont la mission doit être d'évoquer, par la simplicité harmonieuse des ordonnances et des mouvements, une impression de solennité et de repos. Malheureusement, cette haute ambition n'était pas destinée à se réaliser. Les fresques de Naples devaient être son premier et son dernier essai de peinture murale.

III

Les dernières œuvres de Marées ne sont que des illustrations de ses théories sur l'art. Il convient donc, avant de les apprécier, d'examiner sa conception de la peinture monumentale.

N'oublions pas qu'en définissant la peinture, il songe surtout à la fresque, qui est pour lui la peinture par excellence ; il considère le tableau de chevalet comme un succédané médiocre de la fresque.

D'après lui, la peinture est essentiellement l'art de représenter l'espace sous ses trois dimensions (*Raumkunst*). « Tout ce que nous pouvons embrasser du monde visible d'un seul coup d'œil est toujours, en dernière analyse, une surface horizontale, sur laquelle se détachent quelques objets isolés qui pointent verticalement dans le ciel. En d'autres termes, tout ensemble naturel, situé dans le champ de notre vision, nous apparaît sous la forme d'un réseau de lignes dominantes et accessoires, horizontales et verticales, et tous les détails se définissent par la place qu'ils occupent dans ce système[1]. »

C'est de cette définition que Marées déduit, avec une logique rigoureuse, toute sa doctrine. Le problème essentiel est de combiner les formes du corps humain avec les lignes horizontales du paysage, avec les lignes verticales des arbres et des architectures, afin d'évoquer une représentation de l'espace. Le « sujet » n'a donc aucune importance. Ce n'est pas par l'intérêt anecdotique de ses œuvres que Marées s'efforcera de capter

1. Cf. Pidoll, *op. cit.*, p. 29



Hans von Marees pinx^t

Revue de l'Art ancien et moderne

l'attention. Il n'est pas de ceux qui croient, comme Böcklin, qu' « un tableau doit avoir quelque chose à raconter ». Il écarte résolument de ses tableaux tout élément dramatique ou narratif. Rien que des formes et des mouvements : tout ce qui n'est pas forme pure est sans intérêt pour lui.

Des hommes nus dans des paysages idéalisés : tel est le thème unique qu'il se propose. Leurs attitudes et leurs mouvements sont aussi simples que possible, car l'agitation ne convient pas au calme hiératique de la fresque. Qu'ils soient assis, couchés nonchalamment ou qu'ils cueillent des pommes d'or dans des bosquets d'orangers, leur attitude est toujours empreinte de sérénité. Ils ne sont d'aucun temps et d'aucun pays ; ils n'ont même pas de nom[1] ; ils accomplissent des gestes éternels. Leur nudité n'a rien de voluptueux : il semble que Marées préfère à la mollesse des nus féminins l'arabesque plus ferme des corps virils. Il ne s'intéresse en somme qu'aux proportions harmonieuses des membres, au rythme des belles attitudes. Ces beaux corps nus ne sont jamais peints pour eux-mêmes ; ils sont construits pour remplir une fonction dans l'espace.

Malgré ses tendances à l'abstraction, Marées est peut-être le peintre moderne qui a le plus profondément senti la noblesse et l'eurythmie des corps nus au repos. Le sens du nu s'était perdu depuis les Grecs. L'art chrétien le tolère rarement, et la Renaissance païenne du XVI[e] siècle n'introduit la représentation du nu que sous le couvert des légendes mythologiques. De nos jours, Gauguin n'a-t-il pas été chercher jusqu'à Tahïti de belles formes humaines naturellement nues ? Marées n'a pas eu besoin d'aller si loin. Les adolescents que son imagination évoque dans l'atmosphère tiède des soirs d'été, à l'ombre des bois d'orangers, ne sont pas des modèles déshabillés, étonnés et transis : ils savent être nus sans embarras et sans honte, comme des éphèbes grecs.

Telle est la doctrine de Marées sur les thèmes réservés à la peinture monumentale. Voyons maintenant ce qu'il pense de la technique. Elle ne peut pas avoir une grande importance dans son système, puisque la peinture lui apparaît non comme une combinaison de formes et de couleurs, mais comme un problème de construction. Les rapports de l'espace et des objets, la mathématique des volumes, la mise en place des figures, voilà ce

1. Les titres de ses tableaux sont très significatifs : *Trois hommes dans un paysage*, *Trois jeunes gens* (fig. 4), *le Cavalier et la Nymphe* (pl. ci-contre), etc.

qui l'intéresse avant tout. Il estime qu'un tableau est achevé du moment qu'il est construit. Il dirait volontiers comme Poussin : « La pensée de l'œuvre est arrêtée, ce qui est le principal ».

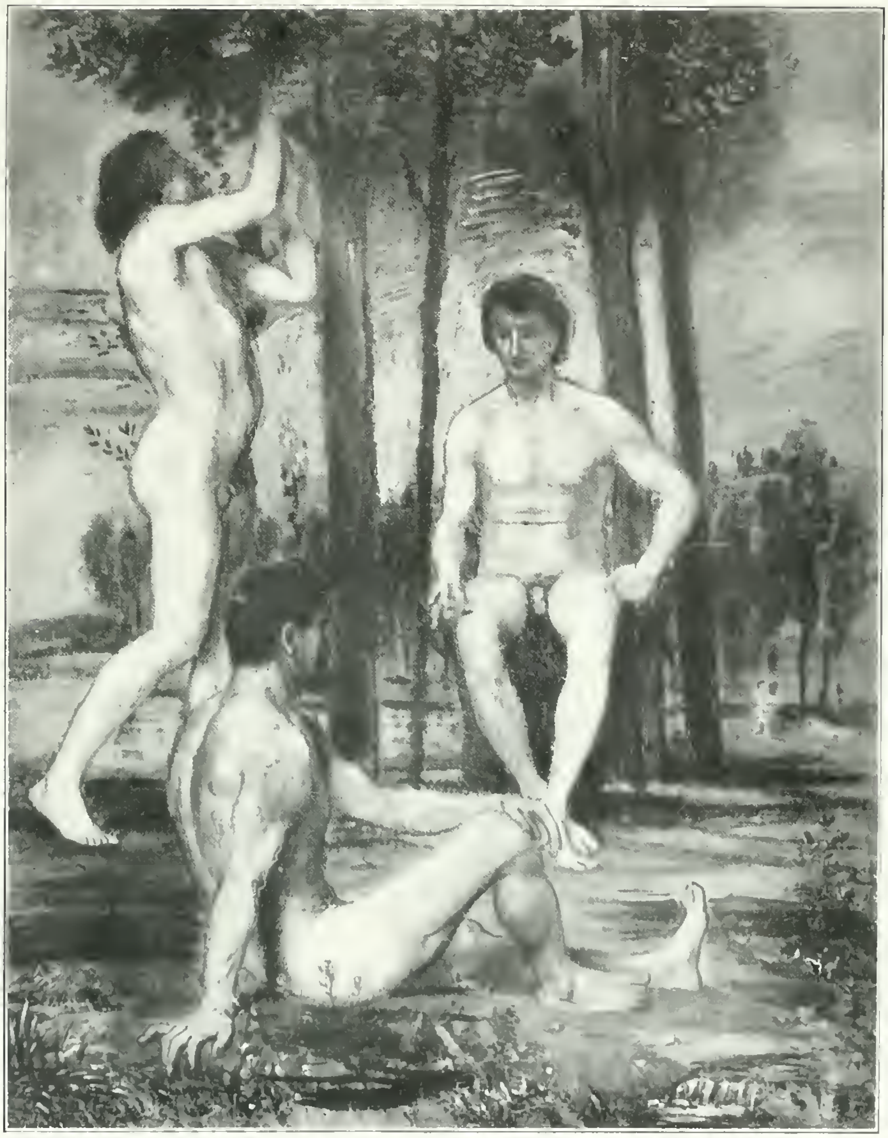
Il s'ensuit que Marées n'attribue qu'une importance très secondaire à la couleur. Il ne partage pas le goût des « pleinairistes » et des impressionnistes français pour les notations d'éclairages changeants et de nuances fugitives. « Ce n'est pas la couleur en soi qui fait le peintre, dit-il quelque part. La couleur n'est qu'un moyen pour modeler des formes et pour représenter l'espace. » Ce dédain n'est pas l'aveu d'une impuissance, car Marées a prouvé, dans certaines œuvres de jeunesse, qu'il était un coloriste bien doué. Mais il renonce volontairement et de parti pris aux prestiges de la couleur en faveur d'une beauté qu'il estime plus haute. Ses tableaux sont d'une tonalité grave et sourde, comme des tapisseries un peu fanées. Les colorations sont estompées et comme crépusculaires, quand elles ne sont pas opaques et bitumineuses. C'est à peine si la « sauce brune », qui est la dominante de ses tableaux, est relevée çà et là par quelques touches discrètes de rouge, de bleu d'outre-mer, de vert émeraude.

En affichant ainsi son dédain de la facture et du métier, Marées continue les errements des idéalistes allemands de la première moitié du XIXe siècle. Comme Overbeck et Cornelius, il dédaigne « de surmonter par des artifices de pinceau la résistance que la matière rebelle oppose à la main de l'artiste » ; il condamne sévèrement « le métier pour le métier » (*die Mache um der Mache willen*). Ses dernières œuvres allaient prouver avec une cruelle évidence qu'on ne méprise pas impunément la technique.

IV

Tous les tableaux que Marées exécute de 1873 à 1887 sont conçus comme des fresques. Il considère le mur solide comme seul conforme à la dignité de la peinture, et c'est faute de mieux qu'il se contente de panneaux de bois ou de toiles tendues sur châssis. Mais les intentions les plus nobles du penseur sont compromises par l'imprudence ou l'insouciance du praticien. Il applique à des tableaux de chevalet les procédés de la peinture à la détrempe : après quoi, il surcharge généralement cette première rédac-

tion de repeints à l'huile et de couches successives de vernis, qui ont eu



Copyright by Georg von Marées, Halle s.-Saale.

FIG. 4. — TROIS JEUNES GENS (1878).

l'effet le plus désastreux pour la conservation de ses tableaux : la plupart de ses œuvres ne sont plus aujourd'hui que des ruines.

Les *Ages de la vie*, qui datent de 1878, illustrent déjà, avec une parfaite évidence, ses théories. La composition est d'une simplicité extrême. A droite, un homme de haute taille lève les mains pour cueillir les fruits d'un oranger ; à gauche, un jeune homme et une jeune femme se blottissent l'un contre l'autre, tandis qu'au premier plan un vieillard est accroupi sur un tronc d'arbre. Böcklin, qui, dans un tableau du musée de Bâle, a peint la même allégorie, n'a su que juxtaposer des tableaux de genre. La composition de Marées est d'une unité beaucoup plus sévère. Les attitudes et les mouvements s'équilibrent avec une harmonieuse rigueur. Tout l'effort du peintre consiste à accorder de plus en plus délicatement ces figures entre elles et avec le paysage qui leur sert de fond.

Dans les *Trois jeunes gens* (1878) (fig. 4), cet idéal est bien près d'être atteint. Trois éphèbes nus sont groupés dans les attitudes les plus simples : celui qui est debout cueille des oranges ; le second est assis sur un siège élevé et le troisième couché sur le gazon. L'accord est parfait entre ces corps vigoureux et pleins de sève et les arbres au fût élancé qui se dressent symétriquement derrière eux ; le paysage fait véritablement partie intégrante du tableau.

Néanmoins, cette œuvre si admirablement équilibrée donne une impression de sécheresse. La construction est trop apparente. Les corps, modelés sommairement, avec de larges balafrures crayeuses, sont recouverts d'une sorte de vernis, qui ne leur donne le relief plastique des statues qu'en leur enlevant l'apparence de la vie. Marées ne sait pas peindre les corps vivants dans la lumière colorée « avec leurs porosités, leur fleur d'épiderme ».

Le même souci architectonique s'affirme dans *l'Age d'or* (1880) : les deux figures principales, un homme et une femme, se dressent comme deux colonnes de chaque côté du tableau, tandis qu'un homme barbu, assis par terre, leur fait équilibre.

C'est peut-être dans *le Cavalier et la nymphe* (1883) (pl. p. 277) que Marées s'est le plus approché de la perfection classique. Un jeune homme nu, qui tient un cheval par la bride, se retourne vers une nymphe aux cheveux dénoués, assise sur une motte de gazon. La simplicité de la composition, la pondération harmonieuse des lignes, la beauté sculpturale des corps nus, rappellent les plus admirables métopes des temples grecs.



Fig. 5. — Les Hespérides (1885).

Copyright by Georg von Marées, Halle-s.-Saale

Dans les dernières années de sa vie trop brève, Marées avait conçu quatre grands triptyques, qui demeurèrent pour la plupart inachevés : *les Hespérides*, *les Cavaliers*, *le Rapt d'Hélène* et *les Fiançailles*. Cette forme monumentale du triptyque lui semblait déjà proche de la fresque, dont il gardait la nostalgie.

Dans *les Hespérides* (1885) (fig. 5), son œuvre la plus célèbre, il s'inspire à la fois des triptyques de la Renaissance italienne et des fresques pompéiennes[1]. Le centre de la composition est formé par un groupe de trois femmes, debout sous les orangers, dont la nudité claire se détache sur la rougeur sombre du couchant. Les deux panneaux latéraux sont dans une tonalité plus sourde : un vieillard semble surveiller mélancoliquement les ébats d'enfants rieurs ; à gauche, deux jeunes hommes cueillent les pommes d'or du jardin des Hespérides : l'un d'eux détache un fruit qui luit dans le feuillage sombre, tandis que l'autre se penche en avant pour ramasser une orange tombée sur le gazon. Cette décoration se complète par une prédelle qui représente une frise de *putti* pompéiens sur un fond rouge.

Les Hespérides sont l'affirmation la plus solennelle des idées artistiques de Marées et pour ainsi dire son *credo* : c'est un hymne à la beauté du corps nu au repos.

Par malheur, cet effort d'abstraction, qui donne aux formes un rythme si harmonieux et à l'ensemble une si parfaite cohérence architectonique, a quelque chose de glacé. La vie manque à ces corps de femmes démesurément allongés. Il est trop visible que ces corps ne remplissent qu'une fonction décorative dans un espace construit par le peintre : ce ne sont pas des créatures humaines qu'il anime, mais des idées plastiques qu'il symbolise.

Les mêmes défauts se retrouvent, encore accentués, dans le triptyque des *Fiançailles* (1885), qui représente deux jeunes fiancés devant les colonnes d'un temple grec, leur premier serrement de mains, et Narcisse mirant complaisamment sa beauté juvénile dans l'eau moirée d'un étang. Le coloris est encore plus sombre, la construction plus schématique ; les verticales, uniformément parallèles, des figures et des architectures, ont quelque chose de sèchement géométrique.

Dans sa dernière œuvre, *l'Enlèvement de Ganymède* (1887) (fig. 6), il

1. Les Hespérides ont hanté l'imagination de Marées pendant plus de six ans : la première ébauche apparaît dans un dessin à la sanguine de 1879.

semble que Marées fasse un effort pour réagir contre ce schématisme desséchant. Il y a je ne sais quelle violence triomphale dans l'essor de l'aigle ravisseur, qui monte, les ailes éployées, dans l'azur, emportant dans ses serres l'adolescent nu, dont le corps gracile frissonne.



Copyright by Georg von Marées, Halle s.-Saale

Fig. 6. — L'Enlèvement de Ganymède (1887).

V

Pourquoi cette œuvre donne-t-elle l'impression d'un grand effort avorté ? Pourquoi, lorsqu'on se recueille dans les salles Marées de la galerie de Schleissheim, ne peut-on se défendre d'un sentiment de mélancolie devant le tragique de cette destinée ? C'est que, comme Gustave Moreau, avec qui il s'apparente étroitement, ce noble artiste n'a laissé en somme que des fragments. On sent que l'exécution n'est pas à la hauteur de son rêve, qu'entre sa volonté toujours tendue vers un haut idéal et ses forces trop insuffisantes, une lutte tragique s'est engagée dont il n'est pas sorti victorieux.

Il s'en rendait compte lui-même, douloureusement. Il était de ces natures impressionnables, scrupuleuses, que leur effort ne satisfait jamais. Il était impitoyable pour lui-même. Combien de fois n'a-t-il pas détruit,

dans un accès de découragement, le résultat de plusieurs mois de travail ! « J'ai toujours flotté, écrivait-il, entre la confiance en moi et le désespoir. » Il était d'une nervosité si maladive, qu'il ne pouvait rien produire sans éprouver un véritable malaise physique. « Chacun de mes enfantements, avouait-il à son ami Fiedler, s'accompagne chez moi, comme chez une femme grosse, d'une sensation de malaise insupportable et même de douleur. »

Il aurait fallu que la vie fût tendre pour ce malade. Or, il vécut à l'étranger, isolé, dédaigneux et méfiant, en guerre ouverte contre ses compatriotes, qui ne comprenaient pas son effort. « Dans ma patrie, disait-il, je sens seulement que je suis sans patrie. » Il aspirait à couvrir des murs de grandes décorations à fresque, et il ne trouvait personne pour satisfaire son appétit de peinture murale. Il s'obstinait à vivre en marge de son temps, plein de mépris pour le naturalisme et pour l'impressionnisme, qui n'étaient, à ses yeux, qu'une insipide contrefaçon de la réalité. Ce grand orgueilleux souffrait de ne pas trouver de résonance à ses efforts. Peut-être eût-il évité le naufrage s'il avait pu vivre dans un milieu d'artistes animés des mêmes ambitions, des mêmes enthousiasmes.

S'il a échoué dans sa tâche, ce n'est pas parce qu'il possédait insuffisamment son métier de peintre : ses premiers tableaux attestent une véritable virtuosité et des dons très distingués de coloriste. Mais il a eu le tort de ne pas estimer le métier à sa valeur. Il professe qu'un tableau est achevé dès qu'il est construit et que l'exécution n'y ajoute rien d'essentiel. Théorie dangereuse et qui, depuis Winckelmann, a eu l'influence la plus désastreuse sur l'art allemand.

A vrai dire, Marées a été surtout victime, comme les idéalistes allemands du commencement du XIXe siècle, d'un excès d'intellectualisme. Il considérait l'activité artistique comme une forme de la connaissance et la tenait pour un travail intellectuel[1]. C'est l'abus de la spéculation qui lui a fait perdre le contact avec la vie et a paralysé sa force créatrice. N'y a-t-il pas l'accent d'un aveu dans ce passage d'une lettre à Fiedler : « L'ennemi principal de l'art, c'est encore et toujours la spéculation » ? C'est ainsi que ce beau tempérament d'artiste s'est desséché et stérilisé, et qu'il a manqué finalement le but suprême qu'il se proposait : donner par la reconstruction idéaliste du réel l'illusion de la vie.

1. Cf. Pidoll, *op. cit.*, p. 84.

Si Marées n'a pas su, par la faute des circonstances adverses et des lacunes de son génie, réaliser tout son idéal, il a du moins frayé la voie aux artistes allemands qui s'efforcent aujourd'hui de créer un art monumental. Presque tous les artistes de l'Allemagne contemporaine, à commencer par Max Klinger, le plus grand de tous, ont subi son influence. Tout l'effort de Klinger en peinture a consisté en effet à concilier dans une synthèse supérieure l'idéalisme de Marées et l'impressionnisme de Manet; c'est à Marées qu'il emprunte l'ordonnance de ses compositions, la statique de ses figures et jusqu'à la division tripartite de ses grands tableaux : *le Jugement de Pâris* et *le Christ dans l'Olympe*.

Les sculpteurs, plus encore que les peintres, se sont laissé influencer par les théories et les œuvres du grand plasticien que fut Marées. On peut considérer comme ses disciples quelques-uns des meilleurs sculpteurs allemands de notre temps : Arthur Volkmann, Hildebrand et Klinger.

Son influence a donc été plus grande encore que son œuvre; il a donné la formule d'un nouvel art idéaliste qui, mieux que la peinture théâtrale de Böcklin, est capable de féconder l'art moderne. Il est fâcheux qu'il tienne encore au vieil idéalisme allemand de Cornélius par ses deux vices essentiels : le dédain du métier et l'abus de l'intellectualisme. Mais à d'autres points de vue, notamment par les grands partis pris simplificateurs de ses compositions, par la rigueur de ses constructions, par la réhabilitation du nu, par la haine de l'anecdote qui avilissait l'art allemand, son œuvre aura été d'un grand et salutaire exemple. A l'impressionnisme analytique et sensualiste de Manet et Monet s'oppose aujourd'hui un art synthétique et monumental, qui s'est notamment affirmé en France dans l'œuvre de Puvis de Chavannes. Marées a été en Allemagne le représentant le plus audacieux et le plus logique de cette tendance. Sans doute, il n'a été qu'un précurseur; mais l'art moderne d'outre Rhin n'a pas eu de plus vigoureux pionnier.

Louis RÉAU

VERROCCHIO ET L'ANATOMIE DU CHEVAL



Fig. 1. — Tête du cheval du Colleone, par Verrocchio.

C'est presque un lieu commun que d'attribuer à Verrocchio une connaissance approfondie de l'anatomie du cheval. L'installation récente, au Musée de sculpture comparée du Trocadéro, d'un beau moulage de l'illustre statue équestre du *Colleone*, vient nous offrir l'occasion de vérifier de près ce que cette assertion peut avoir de fondé.

D'ensemble, comment le groupe se présente-t-il? Casque en tête, revêtu d'une armure ciselée, emboîté dans une selle somptueuse, le rude condottiere, debout sur les étriers, cambre son torse dans une attitude de défi qu'accentue l'expression farouche de son visage (fig. 3).

L'énorme destrier qui le porte frémit d'impatience et, pour le mouvement en avant, sa musculature puissante se contracte toute. L'homme de proie et sa monture sont bien assortis, bien liés; leur apparition formidable est l'œuvre à la fois d'un sculpteur de génie et d'un penseur : elle résume une époque. Mais plus est grand le prestige d'une œuvre, plus on trouve d'intérêt à la détailler pour la mieux comprendre, à étudier sa genèse, sa mise en œuvre, à examiner les connaissances et les procédés de l'artiste.

Quels sont, en résumé, les jugements les plus notables sur Verrocchio? Vasari s'exprime sans indulgence : « Ce maître eut, dans l'art de la peinture et de la sculpture, une manière un peu sèche (*alquando crudetta*), comme acquise par une longue étude plus que par la facilité et les dons naturels; il s'appliquait à mouler sur le vif des genoux, des bras, des jambes, des torses, afin de les copier à l'aise ».

Taine, sévère comme Vasari, range Verrocchio, en compagnie du Pérugin, parmi les chercheurs restés encore secs et raides dans leur manière.



Phot. Alinari.

FIG. 2. — TÊTE DE CHEVAL ANTIQUE.
Bronze. — Florence, Musée des Offices.

Eugène Müntz, dans son bel ouvrage sur la Renaissance italienne, le classe, avec des réserves, parmi les grands génies du XVe siècle. Il constate qu'il a essayé de copier l'antique, mais que « nul artiste n'a moins réussi à imiter le galbe de la sculpture gréco-romaine, *felix culpa !* »

Il ajoute qu'aux études sur l'anatomie de l'homme, si fort en vogue au XVe siècle, font pendant les recherches consciencieuses de Donatello et de Verrocchio sur la structure du cheval : que si les fresques et les bas-reliefs du moyen âge abondent en traits partiels pris sur le vif, du moins les lois de l'anatomie et de la myologie du cheval ont été retrouvées, au XVe siècle seulement, par Donatello et Verrocchio.

Pour M. Marcel Reymond, dans son livre sur Verrocchio, qui résume et complète les travaux antérieurs, le *Colleone* est, avec le *Marc Aurèle*, le chef-d'œuvre de la statuaire équestre : « On trouve, dans le cheval du *Colleone*, cette précision de dessin, ce luxe de détails anatomiques, que recherchaient alors les maîtres florentins et pour lesquels ils étaient sans rivaux ».

Ainsi, pour les uns, Verrocchio, privé de dons naturels, est pauvre et sec dans ses œuvres ; pour les autres, pour la plupart des critiques d'aujourd'hui, c'est un grand génie ; mais pour tous, c'est un artiste éminemment consciencieux, qui s'entoure de documents, familier avec le scalpel et les moulages, et qui, j'y insiste, a découvert et fixé les lois de l'anatomie du cheval.

Passons sur les critiques de Vasari et de Taine ; aussi bien, l'œuvre qui débute par la délicate et souple effigie de *David*, si pleine d'énergie latente, fleur de jeunesse et de vie, pour se terminer à la redoutable chevauchée du condottiere de Venise, se défend assez elle-même du reproche bizarre de sécheresse et de raideur.

Retenons seulement ces deux caractéristiques : l'impuissance de Verrocchio à imiter l'antique, sa connaissance approfondie de l'anatomie du cheval, et interrogeons la monture du *Colleone*.

Tout d'abord, cela saute aux yeux, c'est un dérivé du *Marc Aurèle*, une de ces nombreuses imitations qu'une admiration continue depuis le XVe siècle a fait surgir partout, jusque sur le terre-plein du Pont-Neuf. Une copie ? Non pas ! Une interprétation très libre, au contraire, où il semble bien, cependant, qu'on retrouve l'influence de Donatello : le cheval du *Colleone* et celui de *Gattamelata* se trouvent, en effet, à la même position du pas, à l'appui latéral, alors que celui du *Marc Aurèle* en est à l'appui diagonal. Notons encore que la tête du cheval du *Marc Aurèle*, lourde et commune, est bien celle du cheval romain, de ce pays où la race encore aujourd'hui dégénère si vite, alors que la tête du cheval du *Colleone*, allongée, expressive, est celle d'un cheval de l'Orient : sa peau très fine laisse deviner le réseau des veines. Regardez bien cette attitude, ce style, ce bourrelet caractéristique au bord des ganaches, les plis qui les avoisinent, ce hennissement, ces naseaux ouverts (fig. 1), vous les connaissez, vous les avez vus palpiter dans les marbres d'Olympie, aux frises du Parthénon ; c'est

la tête du cheval de *la Nuit*, ou bien la tête en bronze du musée de



Phot. Alinari

FIG. 3 — VERROCCHIO. — STATUE ÉQUESTRE DE BARTOLOMEO COLLEONE.
Venise, place SS. Giovanni e Paolo

Florence, avec son toupet en aigrette (fig. 2), ou celle d'un des chevaux

de Saint-Marc; c'est en tous cas une œuvre grecque à peine modifiée pour l'adaptation nécessaire.

C'est donc ici Verrocchio qui a copié le Grec, et c'est le sculpteur romain du *Marc Aurèle* qui avait regardé la nature!

En contraste absolu avec cette tête de race, le corps, lui, n'est sûrement pas sorti des écuries de Phidias. Chargé de viande, recouvert d'une peau épaisse, c'est un lourd destrier du XVIe siècle, c'est le produit d'une sélection séculaire qui, au moyen âge, créa cette race pesante et sans vitesse, nécessaire pour porter des armures de plus en plus lourdes, qui désormais encombrera de sa masse les croquis de Léonard, les tableaux de Raphaël, tous les cadres et tous les socles, jusqu'au jour où se produira dans les formes du cheval la révolution dont l'honneur revient aux Anglais. Quelle différence entre ce gros cheval, même transfiguré par le mouvement qui l'anime, et le joli cheval oriental qui s'enlève, élastique et nerveux, sur les bas-reliefs de Ninive ou d'Athènes!

Tête et corps, si différents l'un de l'autre dans leur espèce et leur époque, sont tellement bien mariés, qu'on ne s'aperçoit pas d'abord de l'artifice, mais le moindre examen le fait apparaître, malgré le fondu d'une prestigieuse exécution.

Examinons maintenant l'anatomie de l'extérieur. Un détail, d'abord, à noter dans la tête : la mâchoire inférieure porte *six* incisives, c'est le chiffre normal; mais l'inférieure en a *sept*, c'est trop; l'erreur n'est pas bien grave.

Passons au dos, à la ligne de dessus, si importante qu'elle tient la première place dans l'examen du cheval de selle. Dans un modèle correct, cette ligne doit avoisiner l'horizontale : si elle est concave, il y a défaut, le cheval est ensellé, il porte mal le poids. Or, ici, ce défaut est très accusé; le rein est si plongeant, que la bête devrait fléchir sous le pesant Colleone, au lieu de le porter si allègrement [1]. Le reste du tronc est mieux construit, malgré certaines saillies peu naturelles sur la cuisse gauche.

Voyons maintenant les membres, que l'examen hippologique nous oblige tout de suite à considérer avec attention, et d'abord les jarrets. La

1. Ce défaut était bien ancré dans la vision de Verrocchio, car il existe déjà dans un croquis de [illegible] pour l'étude de la statue.

pointe du jarret ou *calcaneum* se relie, comme on sait, aux muscles extenseurs de la jambe par des tendons qui forment la corde du jarret. Cette corde, bien saillante avant de s'enfoncer dans la masse musculaire, forme une ligne droite ou presque droite; il en est ainsi chez tous les chevaux. Ici, la corde, fortement déviée, forme une courbe concave, d'où un étranglement marqué au-dessus du jarret. C'est disgracieux et anormal, surtout au jarret gauche, dont le modelé est très mou. Si l'on ajoute à cela que le jarret droit présente deux cordes distinctes (fig. 4), — une de trop, — on conviendra que, dans la nature, le cheval serait passablement gêné.



Fig. 4.
Jarret droit du cheval du Colleone.

De la pointe du jarret au boulet, le tendon doit former une ligne droite. Parfois il se produit en arrière du jarret une sécrétion osseuse accidentelle, qui soulève le tendon et le dévie, mais alors, c'est une tare, la «jarde», qui fait boiter le cheval et le déprécie beaucoup. Ici, des jardes volumineuses soulèvent fortement les tendons; la boiterie est fatale.

Mentionnons encore une inexactitude, plus curieuse que grave. Le cheval, qui est aujourd'hui solipède, conserve sur chaque membre, en souvenir de son ancêtre l'*hipparion*, la trace des phalanges abolies; cette trace se présente sous la forme de petites excroissances cornées de la grosseur d'une châtaigne dont elles portent du reste le nom. Les châtaignes ont leur place bien déterminée; elles se trouvent, aux membres postérieurs, dans le bas du jarret sur sa face interne; aux membres antérieurs, au-dessus du genou, à la face interne de l'avant-bras. Ici les châtaignes ont changé

de place; celles des jarrets les ont quittés pour descendre jusqu'au milieu du tendon; celles des membres antérieurs ont franchi le genou pour s'arrêter au-dessous, vers le milieu du tendon (fig. 5 et 6). Minutie, détails infimes, dira-t-on, mais c'est que nous recherchons ici l'observation minutieuse et précise de Verrocchio.

Arrivons aux pieds, partie facile à observer et à reproduire, en raison



A



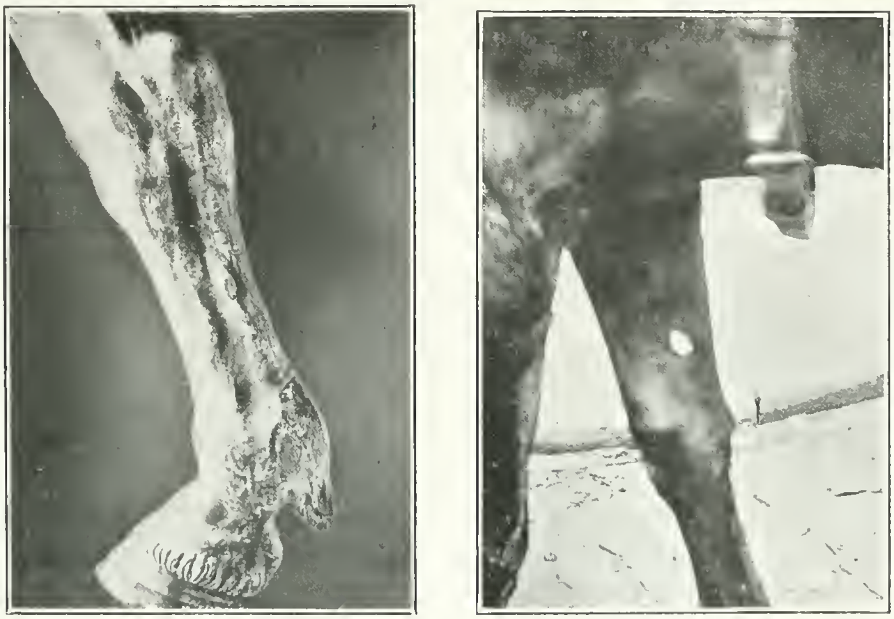
B

Fig. 5. — A. Membre postérieur du cheval du Colleone.
B. Membre postérieur d'un cheval vivant.
Les croix dans la marge sont placées à la hauteur des châtaignes

de leurs formes géométriques. Ceux-ci sont trop hauts de talon, défaut qui gène le cheval; cependant, comme c'était une mode assez répandue dans la maréchalerie du temps, ce n'est pas au sculpteur qu'il faut ici chercher querelle. Mais ce qui est du sculpteur, c'est que les deux pieds antérieurs ne sont pas pareils : le droit est évasé avec une concavité en avant, conformation défectueuse. Puisque le pied gauche est levé, regardons en dessous : ici, l'erreur est plus grave. Les chevaux, chacun le sait, ont sous le pied une semelle cornée concave, la « sole », et, dans la sole,

encastrée et bien en saillie, un coussinet élastique en V, la « fourchette ».

Cet organe joue dans la marche un rôle indispensable, pour maintenir la forme et l'élasticité du sabot. Le maréchal qui pare trop la fourchette ferre mal; s'il l'enlève, le cheval est sur la litière. Or, ici, la fourchette est absente (fig. 7). Si l'on ajoute que la sole, au lieu d'être concave, est



A B

FIG. 6. — A. MEMBRE ANTÉRIEUR DU CHEVAL DU COLLEONE.
B. MEMBRE ANTÉRIEUR D'UN CHEVAL VIVANT.
Les croix dans la marge sont placées à la hauteur des châtaignes.

convexe, défaut très grave, qui a nom « le pied comble », il deviendra évident que ce pied est impropre à la marche[1].

1. Signalons encore, sur le cheval du *Colleone*, une particularité archéologique peu connue. Les pieds de ce cheval sont cerclés sur leur paroi de rainures parallèles, horizontales et très nettement accusées. Ces rainures ne sont pas naturelles ; les sabots des vieux chevaux fourbus présentent, il est vrai, des ondulations horizontales, mais beaucoup moins régulières et, d'ailleurs, le sculpteur n'eût pas choisi pour son *Colleone* un cheval fourbu. Ces cercles-ci sont bien artificiels et tracés avec une rainette. La pratique, du reste, est mauvaise. Le sabot sain est lisse ; une sorte de vernis recouvre et protège sa paroi, composée de fibres parallèles; couper en travers ces fibres, c'est exposer le sabot à des déformations, à des « seimes ».

Nous nous sommes demandé si ces pieds cerclés étaient de l'invention de Verrocchio ou bien si, comme on l'a dit, il avait reproduit une pratique vétérinaire de son temps; mais nous avons dû reconnaître qu'il avait tout simplement copié cette disposition sur le cheval du *Marc Aurèle*, puis,

Sans pousser plus loin ces investigations, n'en voilà-t-il pas assez pour déduire que ce cheval, si célèbre pour la perfection de son anatomie, serait, dans la réalité, en raison de ses défauts de conformation et de ses tares, impropre à tout service et bon pour la réforme ?

Est-ce à dire que ces irrégularités de détail puissent prévaloir contre la beauté de l'ensemble, contre l'éloquence et la fougue de l'exécution, que le chef-d'œuvre en soit diminué ? Nullement. C'est la légende seule qui est atteinte. Il apparaît simplement que Verrocchio n'a pas retrouvé, ni minutieusement observé les lois de l'anatomie du cheval ; qu'il les a négligées, au contraire, et violées en plusieurs endroits, et qu'en définitive il fut, sous ce rapport, inférieur non seulement aux sculpteurs d'Assourbanabal et aux Grecs, mais encore au sculpteur inconnu, français peut-être, qui, en plein XIIIe siècle, campa, dans la cathédrale de Bamberg, l'empereur Conrad II sur son beau destrier arabe, dont l'anatomie est si vraie.



FIG. 7. — PIED DU CHEVAL DU COLLEONE.

C'est ainsi que le respect pour les plus belles œuvres, pour les plus savants ouvrages de critique, peut laisser place à des vérifications nouvelles. Le cordonnier d'Apelle avait raison tant qu'il n'allait pas trop loin.

COMMANDANT LEFEBVRE DES NOËTTES

que c'était là un ornement d'apparat, usité depuis une époque très ancienne pour les chevaux de luxe. Comme celui de sa statue équestre, les chevaux du char triomphal de Marc Aurèle, sur le bas-relief du musée des Conservateurs, à Rome, ont les pieds cerclés ; ceux du char de Proserpine, sur un sarcophage du musée du Capitole, ceux du char d'Endymion, sur un sarcophage de la galerie Denon, au Louvre, le *Cheval assailli par un lion*, du musée du Vatican, le cheval de l'amazone de Naples, un très grand nombre de chevaux antique ont également les pieds cerclés. On rencontre cet ornement bizarre pour la première fois en Égypte, sous la XIXe dynastie : sur deux bas-reliefs de Thèbes, les chevaux du char de Rhamsès III en sont pourvus. On le retrouve, au VIe siècle de notre ère, sur le cheval byzantin de l'*Ivoire Barberini*, au Louvre ; on le voit persister encore, au XVIIe siècle, notamment aux sabots des chevaux de Couston, à l'entrée des Champs-Elysées.

COROT PEINTRE DE FIGURES

En définissant Henner « le Corot de la figure humaine », un critique oubliait, dans l'agrément de sa comparaison, que le poète du paysage a peint des figures. Il en a peint toute sa vie, pour son plaisir et pour le nôtre, amoureusement. Son rêve harmonieux ne s'est point trouvé satisfait de peupler de figurines, de plus en plus indécises, chacun de ses trop fréquents « souvenirs d'Italie » ou de Ville-d'Avray ; de rajeunir insensiblement, par un progrès constant dans le mystère des contours, l'antique formule du paysage à figures, depuis la jeune liseuse, encore très scolastique, qu'ombrage *la Forêt de Fontainebleau* de 1830, jusqu'au poncif plutôt villageois que fleurit trop uniformément la coiffe de la fermière ou le béret rouge du passeur.

A côté du paysagiste, un *figuriste* a travaillé cinquante ans ; et les nombreuses figures de Corot, dont le Salon d'automne ne peut montrer aujourd'hui les plus précieux spécimens, ne furent pas seulement, comme on l'a trop dit, la délectation de son aimable vieillesse. Notes de voyage ou petits portraits, fantaisies d'atelier, discrètement costumées ou chastement nues, leur présence est toute naturelle dans l'oeuvre copieux du plus classique des novateurs, et ne paraît pas moins expressive que la série de ses paysages pour nous redire en abrégé ses origines traditionnelles ou sa lente évolution. Ce goût pour la figure est d'accord avec l'éducation d'un paysagiste qui cultiva longtemps, et même toujours, « le paysage

historique » ; leur dessin souvent gauche et leur enveloppe habituellement savoureuse correspondent à la personnalité d'un instinct plus impérieux que l'éducation.

« Ne pouvant plus y tenir », après huit ans passées dans le commerce, on sait comment un Parisien de 1822 « s'est fait peintre de paysages ». Mais le voici tel qu'il s'est peint lui-même, trois ans plus tard, avec sa grosse cravate rouge, son veston blême et sa palette au pouce de la main droite, car il s'est vu dans une glace ; et sa première figure importante est son portrait [1] : souvenir qu'il doit laisser à ses parents avant son départ pour l'Italie. L'ouvrage est, comme le visage, naïf, solide, appliqué. Ce grand jeune homme de vingt-neuf ans n'a rien d'un romantique : il montre un front paisible et des cheveux ras. C'est un bon élève de Victor Bertin, le trop savant compositeur de paysages, mais qui n'a pas oublié les conseils plus vivifiants du regretté Michallon : paysage ou figure, il regarde et reproduit la nature naïvement, « avec le plus grand scrupule ». Corot n'est pas et ne sera jamais un révolté dans l'école française.

Aussi bien, n'a-t-on point trop parlé d'une contradiction première entre l'éducation classique d'un peintre et sa vocation de poète ? En tous cas, l'antinomie était tout instinctive, et l'affectueux Corot n'a jamais renié ses deux maîtres : constamment, il a regardé la nature et composé des paysages ; il a réalisé son rêve en réconciliant ses deux adorations, la lumière et le style : on dirait d'un Claude plus attendri, parmi de froids héritiers du Poussin. Plus fastueux architecte de palais reflétés par l'onde, Claude, pourtant, dessinait moins bien la figure, et laissait à son ami Sandrart le soin de nous transmettre ses traits barbus de paysan lorrain.

Corot paysagiste a glissé de la formule sèche à la lueur vague, au fil de sa rêverie ; mais, à côté de ses *compositions*, trop précises d'abord, trop estompées sur le tard, n'admirons-nous pas surtout la permanente vérité de ses *études d'après nature*, dans leur évolution voyageuse, depuis la « ligne d'Italie » dans l'azur limpide, jusqu'à l'atmosphère argentine de nos ciels mouillés ? Et, depuis le *Forum romain*, daté de mars 1826, jusqu'au *Beffroi de Douai*, daté de mai 1871, — petites merveilles qui ne dateraient, ni l'une ni l'autre, à nos Salons de l'automne ou du printemps,

1. Visible au pavillon de Marsan, dans la collection Moreau, comme les portraits de *Mlle Alexina Ledoux*, d'*Abel Chamband*, de *la Mariée*.

— n'est-ce pas surtout l'observateur qui nous enchante, aujourd'hui, dans le poète? Étonnamment ferme et coloré dès ses premières excursions, délicieusement tendre et perlé dans ses dernières, il semble que ce poète ne soit jamais plus charmeur qu'à ses heures vraies : tant son émotion native se réveille aussitôt sous le baiser de la lumière! Allons-nous retrouver ce scrupuleux et poétique accent de vérité dans ses figures voisines, qui sont, pour la plupart, des études d'après nature? A Corot figuriste de nous répondre ingénument par l'affirmative, avec plus de caprice et moins d'autorité, malgré deux ou trois chefs-d'œuvre et quinze ou vingt perles du plus bel orient.



COROT PAR LUI-MÊME (1825).
Don Moreau au musée du Louvre.

Classer chronologiquement toutes les figures peintes par un fécond paysagiste serait aussi malaisé que de les réunir; et M. Robaut lui-même a dû se contenter plus d'une fois d'approximations[1]. Cependant, leur étude acquiert un intérêt subit à suivre, d'aussi près que possible, l'ordre des années : car, depuis le premier portrait de 1825 jusqu'à la sémillante *Dame en bleu* de

1. V. *L'Œuvre de Corot*, par Étienne Moreau-Nélaton et Alfred Robaut (1905).

1874, ces figures ingénues reflètent, à leur tour, la transition d'un peintre de sa période sévère à sa période suave.

Contemporains des trois voyages d'Italie, fertiles en magistrales notations de campagnes augustes ou de blondes cités, ce sont, d'abord, de petits portraits de parents ou d'amis, minutieux, exacts, discrets, un peu ternes auprès de la rose aurore qui caresse *le Pont Saint-Ange;* c'est *Fanchette*, la vieille servante de 1828; ce sont de sages dessins à la mine de plomb[1], de qui le voisinage n'inquiète pas les crayons d'Ingres; c'est un second portrait de l'auteur (celui des Offices), avec sa casquette sur les oreilles; c'est *Mlle Alexina Ledoux*, la jolie modiste de 1830, avec ses manches pagode et sa petite fanchon sur ses cheveux brillants, et plus tard, *Abel Chambaud*, son neveu, dans sa tunique de collégien. Le temps passe, en respectant le petit portrait de la modiste; et quelle description vaudrait ce mélancolique souvenir d'un vieux peintre d'idylles :



La Mariée (vers 1845).
Don Moreau au musée du Louvre.

Pendant que je peignais ma première étude sur la berge de la Seine, en regardant la Cité, les jeunes filles qui travaillaient chez ma mere etaient curieuses de voir M. Camille dans ses nouvelles fonctions et s'échappaient du magasin pour venir le regarder; une d'elles, que nous appellerons Mlle Rose, accourait plus souvent que ses

1. *La Jeune fille au beret*, du musee de Lille (portrait de Mlle Sennegon, nièce de Corot, 1831); « *Mon Agar* », de la collection Moreau (vers 1830); et tant de pages d'albums.

compagnes. Elle vit encore, est restée fille et me rend visite de temps en temps; elle



La Femme a la toque (vers 1850-1855).
Collection de M. Dutayel.

était ici justement la semaine dernière. O mes amis, quel changement, et quelle

réflexion il fait naître ! Ma peinture n'a pas bougé, elle est toujours jeune, elle donne l'heure et le temps du jour où je l'ai faite : mais Mlle Rose et moi, que sommes-nous [1] ?

Ainsi rêvera le maître en 1858, à l'âge de soixante-deux ans, en pleine manière suave. Il y a moins de charme et plus d'application dans la longue période intermédiaire qui s'étend de *l'Agar dans le désert* au *Saint Sébastien*, c'est-à-dire du Salon de 1835 à celui de 1853. Alors, c'est la revanche du « paysage historique » et le regain de la ligne ; c'est la tradition classique qui relève le défi de l'innovation romantique : et Corot, déjà mûr pourtant, mais encore docile, subit presque respectueusement l'influence de ses anciens amis de la campagne romaine, Aligny, François-Édouard Bertin, Bodinier, Desgoffes, qui voudraient « transporter dans le paysage, invention moderne, l'amour de la plastique, cher à l'antiquité [2] ». De cette période ultra-sévère, datent les hautains paysages à rochers durs, à feuillages découpés, à figures agrandies, noblement païennes ou religieuses [3] : les crépuscules sans fraîcheur, où se profile sèchement la bure du moine ; et, surtout, les vastes essais de peinture décorative : on sait l'admiration d'Eugène Delacroix pour « le grand *Baptême du Christ*, plein de beautés naïves, avec des arbres superbes », qu'il avait pu voir, le 14 mars 1847, dans l'atelier du quai Voltaire [4], et qui décore une chapelle à Saint-Nicolas du Chardonnet ; le futur peintre de Saint-Sulpice a deviné Corot, « véritable artiste » encore méconnu, qui se souvenait d'avoir copié des fresques florentines et ne craignait pas de hausser le ton. Pourtant, son doux génie français n'est point là. Le voici bientôt, avec l'âge, qui se venge des rides en se hâtant de sourire.

Il se révèle déjà dans une étude. A côté des paysages de style et d'un tableau d'église, Delacroix a-t-il vu *la Moissonneuse à la faucille* ou *la Mariée*, la bonne de son ami Cibot, qui n'a point refusé de poser dans sa robe blanche ? « Elle est fameuse ; c'est une des meilleures du magasin », disait Corot de cette menue figure qu'il a peinte avec joie, dans l'oubli de son entourage trop rigide et de sa timidité trop longue. Et la floraison

1. *Corot, souvenirs intimes*, par Henri Dumesnil (1875), p. 14.

2. Alfred de Musset, *Salon de 1836*, à propos de François-Édouard Bertin.

3. Comme *Démocrite et les Abdéritains*, « paysage » du Salon de 1841, reproduit dans la *Revue*, t. XXVI, p. 361 (10 novembre 1908).

4. *Journal d'Eugène Delacroix*, t. Ier, p. 289.



COROT. — LA TOILETTE.

Salon de 1859 — Collection de Mme Desfossés.

des chefs-d'œuvre approche : plus jeune que jamais sous les cheveux blancs, le figuriste inaugure enfin son avril.

« C'est beau comme un Italien ! » s'écriait un de nos maîtres graveurs devant l'admirable *Femme à la toque*, visible, il y a dix ans, à la vente de la collection Desfossés ; dans le feu de la découverte, j'entendis nommer *la Joconde* alentour. L'hyperbole est raisonnable, à la condition de s'adresser à l'instinct de l'artiste plutôt qu'à la perfection de son art : oui, cette largeur de lumière, cette splendeur de chair, encadrée dans l'arabesque d'un corsage grisâtre et d'un feutre noir sous l'azur, est l'héritière directe des plus imposants manieurs de pâte ; avec plus de savoir dans son instinct, Corot, dans une telle page, est aux Italiens ce que Manet, à ses instants heureux, fut aux Espagnols ; en plein Salon carré, *la Femme à la toque* aurait l'air d'une magistrale ébauche, absolument supérieure à la claire difformité d'*Olympia*. Son style d'ailleurs plus serré, sa construction plus sûre, dépassent le charme un peu dolent de toutes les mandolinistes qui vont bientôt naître ; et c'est l'aînée de la série. Seul, le portrait non moins idéalisé de *la Femme à la perle* retrouvera plus vaporeusement, quinze ans plus tard, ce naturel grandiose et ces dimensions inusitées.

Déplorer l'absence de l'églogue intitulée *la Toilette* [1], c'est fêter par un regret le cinquantenaire du plus grand et du plus beau *Paysage avec figures* imaginé par un intrépide amoureux de la nature printanière et de la jeunesse nue. Malgré ce titre modeste, qui dérouta plus d'un fureteur de livrets, la figure agrandie devient la reine d'un poème exposé d'abord au Salon de 1859. Et quel parfum de réalité dans cette poésie ! Où trouver plus de vraisemblance dans le rêve, plus d'idéale vérité ? Si féminin paraît le geste de cette jeune baigneuse assise, qu'une servante italienne ou provençale aide à se recoiffer près de la source, alors qu'une amie lit, plus loin, dans l'ombre argentée d'un bouleau ! L'atmosphère est heureuse d'envelopper cette nudité calme et chaste, comme la pensée de son peintre : fleur d'anthologie virgilienne, et si réelle avec son front bombé, son demi-sourire, sa gorge blanche et douce ! Et quel démenti donné sans amertume aux salonniers plus lettrés qu'artistes, écrivant sans remords que le paysagiste de tant de vagues nymphées est incapable de construire une tête ou

1. Salon de 1859 ; Exp. Univ. de 1867 ; Exp. posthume de 1875 ; Exp. du Centenaire, au Musée Galliera, 1895 ; Centennale de 1889, n° 178 ; vente Desfosses, 26 avril 1899.

de modeler un torse[1] ? Il faudrait comparer la peinture avec le petit dessin de la collection Moreau, pour mieux saisir, chez Corot, cette vertu de transfigurer tout sans mensonge et sans emphase.

Il y a deux façons d'imiter le nu : copier la réalité dévoilée dans toutes les contingences de sa laideur; ou retrouver la beauté permanente sous la vie fugitive et faire pressentir la nymphe dans la femme. La première méthode est celle d'un impitoyable observateur ; la seconde est



Bacchante couchée au bord de la mer (1865).
New-York, collection de M. H. O. Havemeyer.

celle d'un poète par amour : à la modernité de M. Degas s'opposeront toujours les figures de Corot qui s'appellent *Eurydice blessée*, *la Bacchante à la panthère*, *la Bacchante au tambourin*, *la Bacchante couchée* au bord d'une mer païenne et bleue. J'en passe, et de plus mythologiques, d'une poésie néo-grecque comme la jeunesse de Gounod ou d'Émile Augier ; mais, depuis 1837[2] jusqu'au long soir d'un beau jour, le paysagiste adora la lumière qui prend la forme nacrée d'une hamadryade. Il aima

1. Edmond About, *Nos artistes au Salon de 1857*, p. 121.
2. Date de la *Femme nue dans un paysage*, de la collection Gallimard (Centennale de 1900, n° 131).

sans infidélité le feuillage qui bouge et « le modèle qui remue » : car il n'était pas de ces dessinateurs nés copistes, qui mettent froidement tout leur cœur à calligraphier le *morceau*. Son plus cher désir se décla-



Eurydice blessée (vers 1868-1870).
Saint-Paul (États-Unis), collection de M. J. J. Hill.

rait heureux « d'exprimer la vie », c'est-à-dire son rêve de la vie.

En effet, dans son atelier de la rue Paradis-Poissonnière, ce vieillard anacréontique n'a guère vu son temps ; et la plupart de ses créations, même habillées à la mode de la fin du Second Empire ou capricieusement costumées par l'art, sont des *modèles*. Les femmes de Corot ne sont point

des sœurs continuant leur lecture ou leur broderie sous l'œil aimant du jeune Fantin, de grandes dames entrevues par Carpeaux au bal des Tuileries ou visitées par Stevens dans leur petit salon japonais; n'y cherchez jamais les tristes apprenties du foyer de la danse, aimées déjà des impressionnistes, ou les gentes ménagères autrefois immortalisées par la candeur de Chardin; n'y cherchez plus les paysannes naguère étudiées par Corot dans ses nombreux tours de France, Limousines ou Bretonnes filant; et, dans cet atelier de célibataire, quelle aubaine tardive sera la venue de *la Dame en bleu*[1]! Le portrait, dans la vieillesse du poète, est accidentel: c'est, d'aventure, une esquisse enlevée d'après *Léonide Leblanc*[2]; et c'est, d'ordinaire, la ressemblance fûtée d'une fillette curieuse ou bavarde: les amateurs connaissent tous *la Petite pie*.

Disons mieux. Le portrait n'est plus que la libre interprétation de la femme qui pose: c'est *la Petite Jeannette* ou *la Petite Séraphine;* c'est *la Songerie de Mariette*[3] ou *l'Italienne Agostina.* Cécile a posé pour *la Couronne de fleurs; la Femme blonde à la blouse claire*[4] s'appelait Clémence, et *la Jeune Grecque* est le portrait d'Emma Dobigny. Toujours des modèles, reconnaissables autant que transfigurés, et dont M. Robaut nous a transmis les noms: car « la semaine du modèle » est une fête où le vieux magicien convoque ses jeunes amis. Sous le pinceau du maître, chacune de ces professionnelles de la séance devient déesse ou princesse, odalisque ou gitana, magicienne elle-même; *Velléda*[5], debout devant son livre, est proche parente de tant de Madeleines. Parfois, un ami complaisant revêt la lourde bure du moine ou l'armure complète du hallebardier. Mais la femme est l'inspiratrice, avec une fleur, un nœud pourpre à ses cheveux sombres; le visage est rarement joli, le caraco souvent pauvre: il n'importe! Accessoire d'atelier, la mandoline est là pour compléter l'œuvre; et l'auteur sourit à cette innombrable famille de musiciennes ou de liseuses, de mélancolies ou de méditations: figures isolées d'un Décaméron sans intrigues, dont le regard perdu semble avoir oublié les fêtes galantes de Watteau...

1. Collection Henri Rouart et Centennale de 1900, n° 128.
2. Petit cadre de la collection Marchesi, non catalogué par M. Robaut.
3. Collection Boy et Centennale de 1900, n° 121, sous la désignation de *Portrait de femme.*
4. Collection Henri Rouart et Centennale de 1889, n° 175, sous la désignation de *Femme assise.*
5. De la féconde période de 1868-1870; collection Moreau.



Ce don merveilleux de faire quelque chose de rien, cette fantaisie, qui s'ajoute à la réalité, sépare les études du figuriste des études plus vraies du paysagiste et ne permet plus entre elles une assimilation totale : entre les meilleures vues de France ou d'Italie et les modèles les plus idéalement travestis dans l'atelier, une différence d'accent se devine sous la permanente loyauté du charme ; au surplus, dans les figures des dernières années[1] d'un labeur immense, la forme se relâche et le motif se répète ; et n'est-ce pas une nécessité dans un travail plus subtil, où l'imagination se mêle à l'observation ? Le sentiment seul est resté le même, en dépit de tous les pièges du succès : à l'atelier, maintenant, comme jadis au soleil rose du Forum, on voit que l'artiste, absorbé dans la nature, n'obéit qu'à sa joie de peindre.

Au déclin de sa vie et dans la seconde partie de son œuvre, une toile, cependant, soutiendrait la comparaison décisive avec la pure vérité de ses anciennes études en plein air : une toile, ou plutôt plusieurs, car on en connaît au moins six variantes ; c'est un « intérieur » dont l'humble émotion nous touche ; et c'est *l'Atelier* du peintre, où le modèle, qui ne pose pas encore ou qui n'a pas l'air de poser, rêve sur une chaise, un livre à la main, les jambes croisées ; sa longue jupe de velours est noire, dans une atmosphère ambrée que ravive un petit bouquet ; ses cheveux châtain s'estompent sous une mantille, ou plutôt sous le « capulet » pyrénéen qui sied aux belles filles du Béarn : cet art d'individualiser très naïvement le modèle, avec un détail de coiffure, appartient à la poésie du peintre. Tel est *l'Atelier*, daté par l'auteur, qui figure au musée de Lyon depuis 1898, et que nous reproduisons en héliogravure.

Ailleurs[2], c'est une jeune Italienne qui regarde un paysage inachevé sur le chevalet : si distraite, que sa main laisse pendre la mandoline qui servira tout à l'heure à la transporter au pays du rêve ; assise, elle se penche avec un naturel supérieur à toutes les attitudes. Un silence plane sur sa tête brune ; autour d'elle, c'est toujours le décor familier du poêle au tuyau coudé, la nudité du mur gris qu'illuminent vaguement de petits moulages poudreux sur une étagère et des toiles sans cadre : on y recon-

1. Comme la *Judith* de 1873 et d'autres Bohémiennes ou jeunes Grecques.

2. Dans *l'Atelier* qui a passé de la collection Desfosses dans celle de M. le comte Isaac de Camondo ; dans *l'Atelier* de la collection de Mme Esnault-Pelterie (Centennale de 1900, n° 118), la jeune femme qui tient une mandoline n'est pas une Italienne et sa robe est rose.

nait l'étude favorite, appelée *la belle Gasconne*, et qui remonte à vingt ans déjà ; car on approche de l'année qui sera terrible... Aucun luxe : la boîte à couleurs est posée sur le parquet.

Cette atmosphère, un peu triste, est aussi respirable que le ciel de Rome ; et ce clair-obscur d'un atelier parisien, qui se prête mieux aux colorations que le grand jour de la campagne, explique aux yeux pourquoi les figures de Corot sont toujours plus montées de ton que ses paysages contemporains, et pourquoi telle mandoliniste, au corsage rouge, trancherait vivement près du *Pont de Mantes :* car « tout est blond dans la nature ». Ici, dans une harmonie mineure, le bel accord parfait des gris, des noirs et des jaunes rappelle aux connaisseurs qui voyagent Jan Vermeer de Delft ; et non moins frappés par la tonalité des *Ateliers* que par le geste de l'*Eurydice blessée*, certains se demandent si Corot, voyageur aussi vers la soixantaine[1], n'aurait pas subi quelques souvenirs du maître néerlandais.

Quoi qu'il en soit de ces influences de musée, Corot figuriste est toujours moins monochrome que le paysagiste aux mêmes heures ; mais, avec une palette plus opulente et plus audacieuse, il reste le poète argentin des *valeurs*, l'harmoniste original qui peint comme on aime, en embellissant l'objet : c'est lui qui nous a suggéré que l'idéal est le réel vu par l'amour ; et, mieux encore que le rêve de *la Toilette*, la réalité de *l'Atelier* dément le critique trop spirituel[2], qui prétendait que l'originalité de Corot « n'imite rien, pas même la nature ». Avec sa fine bonhomie, le vieil enchanteur répondait aux objections des esthéticiens : « Mes amis, pour faire de l'art, croyez-moi, c'est beaucoup plus simple que ça ! » C'est fort simple, en effet... si l'on est Corot.

Raymond BOUYER

1. C'est au début de septembre 1854 que Corot traversa les musées de Hollande, avec son ami Constant Dutilleux.

2. Edmond About, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts* (1855), p. 217.

CORRESPONDANCE DE FLORENCE

LA CHAPELLE DE LÉON X ET LE « TESORETTO » DU PALAIS-VIEUX

M. Sangiorgi, le syndic florentin et l'élu des partis populaires, a prouvé que les idées dites avancées peuvent servir le culte de la Beauté. Une fois de plus, à Florence, l'art gagne aux rivalités politiques. Dans cette ville où, à chaque pas, se montrent des merveilles et où il semble qu'il n'y en ait plus à découvrir, M. Sangiorgi, au courant de toutes les recherches érudites, les met à profit avec bonheur. Récemment, il faisait ouvrir au public les appartements du duc Côme Ier, au Palais-Vieux : nous en avons parlé ici-même[1]. Voici que, sous son inspiration, on a remis dans leur état primitif trois petites salles du même palais, ignorées du grand public et bien souvent même des critiques et des spécialistes, trois bijoux où l'art décoratif du Cinquecento se montre sous sa forme la plus parfaite et la plus raffinée.

La chapelle de Léon X, qui donne dans le salon du même nom, est une fort petite salle carrée surmontée d'une coupole, sobrement ornée : mais elle contenait *la Madonna dell' Impannata* et deux portraits du Pontormo ; *Côme le Vieux* et *Côme Ier* : l'ancêtre, banquier puissant, politicien subtil, et le premier duc, — pour qui fut construite cette chapelle, — politicien non moins habile, mais dont le grand titre cachait mal la faible puissance.

Quand le Palais-Vieux ne servit plus d'habitation aux ducs, *la Madonna dell' Impannata* émigra au Palais Pitti ; les deux portraits furent transportés aux Offices.

Une copie remplace maintenant l'original de *l'Impannata*. On ne pouvait songer à reprendre un Raphaël à la Galerie Pitti ; heureusement, on possédait cette copie ancienne, si bien exécutée qu'on a peine à la distinguer du modèle, et qu'on pourrait presque recommencer à son sujet la discussion que soulèvent les deux portraits de Jules II. En fait, c'est bien une copie qui orne aujourd'hui la chapelle de Léon X : mais le temps lui a donné une belle patine dorée : dans la pénombre où elle se trouve,

1. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 449 (juin 1909).

il semble que les grâces un peu apprêtées du peintre d'Urbin aient repris leur place primitive. La Vierge regarde des mêmes yeux calmes sa vieille mère à qui elle remet Jésus ; sainte Marie-Madeleine se penche du même air attendri ; le petit saint Jean montre toujours de son doigt tendu le groupe divin : tableau religieux et tableau d'apparat, dévotion harmonieuse et froide.

Pour les deux Pontormo, ils ont quitté les Offices et retrouvé leur destination première : la galerie est si riche qu'elle n'en est guère appauvrie, et la chapelle a repris tout son caractère.

La décoration, ainsi comprise, qu'on proposa à Côme Ier, ne manquait point d'allure : un Raphaël pour le plaisir des yeux ; le portrait de l'ancêtre Côme l'Ancien, drapé dans sa robe rouge, pour rappeler l'exemple illustre du passé ; le portrait du duc, affirmant l'orgueil de sa propre puissance.

La Madonna dell' Impannata datait de 1514 ; mais il est probable que les portraits de Pontormo furent exécutés au moment même où la chapelle fut construite, vers le milieu du XVIe siècle : ils sont parmi les meilleurs que peignit ce maître inquiet et doux. Côme l'Ancien, pour qui il se servit d'un profil du XVe siècle, a un caractère de rudesse, de force tranquille, de prudence cauteleuse où se décèlent le marchand et l'homme d'État : le duc est un grand seigneur : des yeux qui pénètrent et qui glacent, une face qui cache toutes les pensées et ne laisse deviner que des passions aiguisées par une cruauté calme (fig. 1). Jamais le Pontormo ne sut mieux allier la douceur de sa manière à la force de l'expression.

Les deux salles du *Tesoretto* sont conçues d'une façon toute différente. Le souci de l'ornementation prédomine. Sans qu'on ait visé au grand art, on l'a presque atteint, car il n'est jamais exclu complètement d'une œuvre italienne des grands siècles.

Il fallait, dans le Palais de la Seigneurie, devenu résidence ducale, une place où mettre l'or. On choisit deux petites chambres donnant sur la salle des Cinq-Cents : la première servit de vestibule, — l'*Anticamera*, — la seconde fut appelée le *Tesoretto*, le petit Trésor.

Vasari fut chargé de les décorer. Il employa très probablement Jean d'Udine pour l'exécution des travaux de l'*Anticamera* ; le *Tesoretto* est tout entier de sa main.

L'*Anticamera* est une salle rectangulaire, voûtée en berceau (fig. 2). Elle contenait autrefois quelques armoires peintes dont les battants sont épars dans les galeries florentines et qu'on recherche maintenant. Les parois, creusées de quelques niches qui devaient contenir des bustes, sont surmontées d'une mince corniche ; les restaurateurs ont décidé de les orner de tapisseries, en attendant que les armoires soient replacées. La voûte est peinte à fresque ; elle est divisée en compartiments quadrangulaires, où Jean d'Udine a peint des déesses et des amours, et qui sont encadrés par des stucs dorés en relief. Les inventions décoratives, les couleurs sont charmantes, sans avoir rien de spécialement original. Mais les artistes italiens n'auraient pas été satisfaits s'ils n'avaient trouvé quelque chose qui relevât cet ensemble. Dans les lunettes, aux deux extrémités de la salle, on demanda à Bronzino de peindre en deux compartiments les portraits de Cosme Ier et de la duchesse Éléonore de



Phot. Alinari.

FIG. 1. — PONTORMO. — DEUX SAINTS
SOUS LES TRAITS DE CÔME Ier, GRAND-DUC DE TOSCANE, ET DE CÔME L'ANCIEN.
Florence, chapelle de Léon X, au Palais Vieux.

Tolède (pl. p. 317). Ces portraits si nets, si franchement campés, au dessin si clair et si hardi, donnent à cette salle délicieuse une valeur plus forte, presque le cachet du grand art. Le souvenir du passé florentin y hante : il en passionne la beauté. On songe que l'Espagnole, au front large et aux grands yeux voilés, paya sans doute d'une mort prématurée l'honneur d'être duchesse. Aux portes du Trésor qui assurait la puissance ducale, Côme et Éléonore, l'assassin et sa victime, se font face avec aux lèvres un sourire éternellement menteur. Ces idées pourraient émouvoir des modernes. A la lignée des Médicis, elles ne servaient que d'instinctifs enseignements, et, sans en être troublé, le duc François, après que sa résidence eût été transportée du Palais de la Seigneurie au Palais Pitti, établit son *studio* dans la petite salle longue et voûtée, où les portraits de son père et de sa mère lui suggéraient, sinon des sentiments de tendresse filiale, du moins des moyens persuasifs de gouvernement.



Phot. Alinari.

FIG. 2. — L'ANTICHAMBRE DU « TESORETTO » AU PALAIS-VIEUX DE FLORENCE.

La fenêtre qui éclaire la pièce n'était point alors, comme aujourd'hui, obscurcie par les murailles qu'on éleva devant elle. Les restaurateurs, qui ne pouvaient songer à redonner une lumière naturelle, ont fait très habilement placer au-dessus de la corniche des rampes électriques dissimulées : jamais, sans doute, on ne vit mieux que maintenant les élégantes peintures de Jean d'Udine.

Point de grande œuvre, point de beaux portraits dans le *Tesoretto* même. Les mérites de cette salle sont d'ordre purement décoratif; toutefois, jamais on ne réussit



Phot. Alinari.

Fig. 3.

G. Vasari. — Plafond du « Tesoretto » au Palais-Vieux de Florence.

un joyau plus parfait. Une chambre exiguë, carrée et légèrement voûtée, éclairée par une fenêtre minuscule où s'enchâssent de petites vitres rondes de verre épais. Les parois sont surmontées de corniches avec, au milieu, des frontons circulaires reposant sur des pilastres descendant jusqu'au sol. Entre ces pilastres se trouvent des armoires de

bois naturel où l'on plaçait les rouleaux d'or. Corniches, frontons et pilastres, sont en pierre grise de Fiesole. La voûte est divisée en plusieurs compartiments peints, séparés par des corniches de stuc en relief blanc et or (fig. 3). Dans ces compartiments, Vasari a représenté des sujets allégoriques : les Sciences et les Arts, Diogène devant son tonneau, des vols d'anges. L'effet est d'un charme intime et prenant. Les idées décoratives sont les mêmes qu'on retrouve dans toutes les œuvres de l'époque, mais elles sont traitées avec un soin qu'on ne rencontre pas ailleurs. Des mascarons, des rosaces, des feuillages, des guirlandes, des figures engainées, des rais de cœur et des modillons, tout cet arsenal vieilli de l'ornementation Renaissance, quand il est utilisé avec goût, peut former des merveilles. Ici, l'invention est exquise. Elle n'a point la finesse française. On ne peut pas comparer le *Tesoretto* au cabinet de Marie-Antoinette, à Versailles. C'est autre chose de moins délicat, assurément de plus beau. Les motifs ornementaux n'y sont pas exécutés avec la perfection qui porte si haut le mérite des boiseries de Versailles. Mais l'ensemble a plus d'allure, plus de ligne, une envolée italienne. Quoi de plus banal que cette division de la voûte en compartiments? Mais ces mascarons rieurs lui donnent du ton et ces guirlandes abondantes lui font, avec grâce, comme une caresse ardente. Et, à côté de tels détails charmants, les pierres de Fiesole, qui accentuent par leur couleur grise les lignes simples, presque graves, des pilastres, des corniches et des frontons, donnent cette note sérieuse nécessaire à la vraie Beauté. Des artistes français, chargés d'un travail analogue, auraient couru grand risque de verser dans le « joli » ou dans la sécheresse : les artistes florentins arrivent tout naturellement et sans effort à mêler, dans une précise et juste mesure, la sévérité et la grâce, la noblesse et la volupté.

D'autres critiques, plus érudits, fixeront avec précision la date de ces créations charmantes de l'art toscan, les noms des artistes qui y travaillèrent, les transformations qu'elles subirent. Il y a là de longues recherches à faire, qui ont leur prix. Mais on peut goûter la Beauté et la servir indépendamment des trouvailles d'archives.

Il suffit ici de signaler aux amateurs ces petits chefs-d'œuvre. Florence en cache d'autres encore. C'est le mérite de ses érudits de les découvrir, de les restaurer, et notre plaisir de les en louer.

Ernest Forichon



Phot. Alinari

BRONZINO. — ÉLÉONORE DE TOLÈDE, GRANDE-DUCHESSE DE TOSCANE.

Florence, Antichambre du *Tesoretto* du Palais Vieux.

CORRESPONDANCE DE GRÈCE

LES RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES EN 1909

Voici que la saison des fouilles touche presque à sa fin et qu'il est temps de dresser le bilan des trouvailles. Les nouvelles qui, de divers côtés, nous arrivent, annoncent pour 1909 une récolte archéologique assez fructueuse. La Grèce continentale, les Cyclades et la Crète ont payé leur tribut annuel aux chercheurs. En attendant les rapports officiels, parfois lents à venir, où il sera rendu compte de cette campagne, les lecteurs de la *Revue* en connaîtront par ces quelques notes les principaux et tout récents résultats. Aux renseignements qui m'étaient transmis, M. J. Karo, le savant secrétaire de l'Institut allemand d'Athènes, a bien voulu joindre ceux qu'il avait recueillis pour sa part. Il me permettra de l'en remercier.

Des fouilles actuellement pratiquées en pays grec, c'est à celles de Sparte qu'on doit les découvertes les plus importantes et les plus imprévues. L'École anglaise, sous la direction de M. Dawkins, a poursuivi, cette année encore, le déblaiement du vieux sanctuaire d'Artémis Orthia. Les derniers travaux ont permis de distinguer, avec toute la netteté désirable, les couches de débris superposées dont chacune correspond à une période historique. On peut suivre aujourd'hui, d'âge en âge, l'histoire de ce lieu sacré, et, du même coup, celle de l'art laconien.

Le plus ancien sanctuaire ne consistait qu'en un petit enclos, dont le mur a laissé quelques vestiges. Il appartient à l'époque *géométrique* et la céramique mycénienne n'y est point représentée. Des tessons de vases, des fibules, des ivoires déjà délicatement travaillés, caractérisent ce premier dépôt. De bonne heure, et avant la fin de la période géométrique, l'enclos sacré fut agrandi : on y construisit des autels, et l'on recouvrit la terre d'un dallage. Un peu plus tard fut édifié le premier temple, assez pauvre bâtisse dont on a retrouvé les restes sous les remblais amoncelés, à quelques centimètres au-dessus du sol vierge. Ses murs, qui reposaient sur un massif en cailloux de l'Eurotas, étaient faits de dalles dressées dans les parties basses, dans le haut de briques grossières et crues. A l'intérieur, la statue de culte était placée dans une sorte d'édicule. Une rangée de colonnes en bois, dont la place est marquée par des socles de pierre, soutenait les poutres du toit. L'édifice n'est pas postérieur au IXe siècle avant notre ère : c'est donc, et de beaucoup, le plus ancien de tous les temples jusqu'ici retrouvés en terre hellénique.

Le sanctuaire demeura dans le même état jusqu'à la fin du VIIe siècle. Le sol de l'enclos s'exhaussait peu à peu; les débris d'ex-voto et de vases continuaient de s'y accumuler. Puis vint une crue de l'Eurotas, qui submergea les constructions et recouvrit leurs ruines d'une épaisse couche de sable. Après le retrait du fleuve, on jeta les fondements d'un nouveau temple, au Nord et non loin de la place où s'était élevé le premier. Suivant leur position par rapport au dépôt de sable, les trouvailles se répartissent en deux séries très distinctes. Tous les objets situés au-dessous sont antérieurs à l'époque de l'inondation, qu'on peut rapporter à la fin du VIIe siècle ou au début du VIe. Tous ceux qu'on a trouvés dans les couches plus hautes sont postérieurs à cette date.

Du temple du VIe siècle, il ne subsiste que les fondations; l'édifice fut restauré à l'époque hellénique, puis détruit de fond en comble. Nous n'aurions de son dernier état qu'une idée fort imprécise, sans la découverte d'une stèle sculptée, dédiée par un vainqueur aux concours gymniques, dont la forme imite celle de la façade. C'était un temple sans péristyle, avec deux colonnes *in antis*.

Les curieux masques de terre cuite, recueillis en si grand nombre dans les fouilles des années précédentes, sont très rares sous le dépôt sablonneux, mais abondent dans les terres qui viennent immédiatement au-dessus de lui. Il faut donc placer au VIe siècle l'époque moyenne de leur fabrication. Les figurines d'ivoire, images de la déesse, animaux et scènes de chasse, se rencontrent surtout dans les dépôts antérieurs à l'inondation. Les figurines de plomb apparaissent à toutes les époques. La seule fouille de 1908 en a livré 35,000. Les tessons de vases, dont le nombre n'est guère moindre, nous montrent l'évolution de la céramique laconienne, depuis l'art géométrique jusqu'aux produits de style romain. Il n'est plus douteux aujourd'hui que les vases, autrefois appelés cyrénéens, n'aient eu à Sparte leur lieu principal de fabrication. L'origine locale de cette céramique est attestée par des fragments portant des dédicaces à Artémis Orthia. Il apparaît aussi qu'à l'encontre de l'opinion généralement admise, les Laconiens ne se montrèrent point toujours indifférents aux choses de l'art. Leur ville fut, au VIe siècle, le centre d'une industrie raffinée, qui recevait de l'Orient ses modèles. C'est seulement au Ve siècle que la discipline militaire où se plia la cité en amena la décadence.

En même temps qu'au temple d'Artémis, des fouilles ont été pratiquées au Ménélaion, déjà reconnu par Ross. Dans l'édifice même, et surtout dans une grotte voisine, on a recueilli en abondance des figurines de terre cuite, de bronze et de plomb, des tessons de diverses séries, dont les plus anciennes remontent aux temps mycéniens.

Dans la Grèce du Nord, l'École anglaise s'est donné pour tâche l'exploration des gisements néolithiques. A Zérélia, en Phthiotide, MM. Wace et Droop avaient déjà retrouvé les restes d'une cité préhistorique, huit fois brûlée, et huit fois reconstruite sur le même emplacement. Près de Lamia, une autre station néolithique, reconnue en juin 1909, a livré de pareilles trouvailles. Peu à peu se précise, grâce à ces découvertes, l'aspect de la civilisation primitive dans la Grèce continentale. En quelques années, une série de fouilles heureuses aura permis d'ajouter à l'histoire de l'ancienne Hellade un chapitre nouveau.

Comme dernière fouille anglaise sur le continent, il faut enfin citer celle que

dirigent en Béotie, à Rhitsona, depuis plusieurs campagnes, MM. Burrows et Ure. C'est la première fois qu'une nécropole béotienne fait l'objet de recherches méthodiques et que les néfastes chercheurs de *tanagras* sont devancés par les savants. Les tombes retrouvées vont du VIe siècle à l'époque hellénistique. Leur mobilier funéraire, composé comme à l'ordinaire de statuettes et de vases, dont quelques-uns sont fort beaux, aurait été le bienvenu au musée d'Athènes. Il est regrettable que l'éphorie l'ait arrêté en route, au musée de Thèbes, où l'on n'aura pas toujours le loisir d'aller l'examiner.

A Délos, où l'École française d'Athènes concentre pour le moment toute son activité, la campagne de fouilles va se prolonger jusqu'à l'automne. Nous n'en pouvons annoncer ici que les premiers résultats. C'est au cœur du sanctuaire, comme à Olympie, sur un emplacement qu'on pouvait croire exploré, que l'on a fait la plus curieuse rencontre. Sous le bâtiment très archaïque, auquel s'adossait l'Apollon colossal des Naxiens, ont été dégagés les restes d'une construction bien plus ancienne encore, la plus vénérable, à coup sûr, des ruines jusqu'ici découvertes dans l'enceinte sacrée. C'est un édifice analogue, par le plan, à celui qui le remplaça, mais d'une architecture toute primitive. A l'intérieur, dans le sens du grand axe, s'alignaient par paires des colonnes de bois, non pas posées sur des stylobates, mais engagées dans le sol ainsi que des pieux. La forme amincie par le bas de la colonne mycénienne laissait déjà supposer qu'à l'origine on avait pu procéder de la sorte. Le fait s'était déjà trouvé confirmé, lorsqu'en Thessalie, dans les maisons néolithiques de Dimini et de Sesklò, on avait relevé les traces de supports intérieurs plantés en terre. Voici qu'un second et plus clair exemple de cette technique nous est fourni par les ruines de Délos. La date exacte du bâtiment en question reste encore douteuse, mais c'est un point qui ne peut manquer d'être bientôt éclairci.

L'Institut allemand d'Athènes a repris l'exploration méthodique de l'acropole de Tirynthe. Cette fouille complémentaire semble promettre encore bien des surprises. Les travaux ont porté, comme l'année dernière, sur la partie méridionale de la citadelle. Là se retrouvent, sous les constructions dégagées par Schliemann, les murailles du premier palais, dont il n'avait pas soupçonné l'existence. Le front Sud du bâtiment se plaçait vers le milieu de l'église byzantine, en retrait sur celui du palais le plus récent. A l'époque où l'on construisit ce dernier, on prolongea l'acropole vers le Sud, au moyen d'une terrasse artificielle, soutenue par de hautes murailles. Sous le remblai de cette terrasse, ont été dégagées des ruines encore antérieures à celle des deux palais, et qui remontent à la première occupation du plateau. Dès maintenant, l'on peut distinguer quatre couches de débris. Le premier dépôt, à partir du sol vierge, paraît ressortir au début de la période du bronze : les vases qu'on y a recueillis rappellent ceux des gisements cycladiques. Les outils de pierre y sont encore nombreux. A ce niveau du remblai, se placent les restes d'une assez vaste construction, de plan elliptique. Dans la couche immédiatement supérieure, il n'a pas été trouvé de bâtiments, mais seulement des tombeaux étroits, où les squelettes sont placés en *chien de fusil* entre des dalles de pierre. Puis viennent les ruines du premier, et enfin celles du second palais. Autant qu'on en peut juger par l'appareil des murailles, il ne s'écoula pas un très long

temps entre la construction des deux édifices. Le plus récent fut, semble-t-il établi sur les fondations du plus ancien. La partie centrale de ce dernier n'a pas encore été atteinte et ne pourra l'être sans de grandes difficultés, étant recouverte par le nouveau *mégaron*, qu'on ne se résoudra point à démolir.

Au pied de la citadelle ont été retrouvés quelques restes de la ville préhellénique et de ses nécropoles. On a pu déblayer plusieurs habitations mycéniennes, et, sur un autre point, des tombeaux d'époque géométrique.

A Olympie, s'est continuée la fouille des maisons néolithiques à plan curviligne. On a pu s'assurer que le bâtiment elliptique, situé au sud du Metroon, et longtemps pris pour l'autel de Zeus, se composait en réalité de deux de ces maisons, en forme d'absides et opposées front à front.

De Pagasaé, en Thessalie, où l'on trouva, il y a deux ans, toute une collection de stèles funéraires à sujets peints, voici qu'on annonce une nouvelle et semblable récolte. L'éphore Arvanitopoulos déblaie en ce moment une autre tour de l'enceinte, où sont encore maçonnées des stèles, pêle-mêle avec divers matériaux. Le musée de Volo, qu'on inaugurait tout récemment et qui déjà regorgeait de ces marbres, devra s'agrandir pour faire place aux nouveaux arrivants.

En Crète, les découvertes se succèdent presque sans interruption, et cette terre bénie des archéologues ne semble pas à la veille d'être épuisée. On peut dire, sans trop d'optimisme, que l'exploration en commence à peine.

A l'Ouest et non loin de Knossos, à Tylissos, une rencontre fortuite permet d'espérer les plus riches trouvailles. Quelques coups de pioche ont fait apparaître les ruines d'un vaste magasin, où était déposé, parmi de grands *pithoi*, un chaudron de bronze intact et de dimensions colossales. Il s'agit, sans nul doute, d'une construction importante, peut-être d'un véritable palais. La saison trop avancée n'a pas permis qu'on entreprît cette année une fouille méthodique. L'éphore Hatzidakis, pour prévenir les recherches clandestines, a fait remblayer la tranchée. La police crétoise surveillera les lieux jusqu'au printemps prochain et qui sait ce qu'alors nous annoncerons à cette place?

Autre trouvaille, riche de promesses : à Isopata, près de la *tombe royale*, un admirable vase de pierre, exhumé par hasard, a révélé l'existence d'un grand tombeau à coupole. Tout porte maintenant à croire que là était située la nécropole de Knossos.

Sur la route de Candie à Gortyne, à deux heures au Nord de cette ville, M. Hatzidakis, a encore reconnu le site d'un bourg minoen, dont il n'a déblayé qu'une maison.

Tout près de Gortyne, enfin, le même savant a retrouvé, au flanc de la montagne, une de ces fosses où l'on entassait les vieux ex-voto retirés des temples. Les objets découverts vont du Ve au second siècle avant notre ère. Les lampes surtout abondent. Les terres-cuites présentent plusieurs types inédits. Les vases, d'époque hellénique, et tous de fabrication locale, conservent parfois les formes des vieilles poteries de Kamarès. Le sanctuaire d'où proviennent ces offrandes, et qui doit être très voisin, n'a pas encore été découvert. La campagne du printemps prochain nous le fera certainement connaître.

Gabriel Leroux.

BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres de l'Art. Benozzo Gozzoli, par Urbain Mengin, docteur ès lettres. Paris, Plon, in-8°.

Nous n'avions encore rien en France sur Benozzo Gozzoli ; la belle collection des *Maîtres de l'art* comble aujourd'hui cette lacune, et nous apporte un élégant volume orné de 24 reproductions des principales peintures du maître, intelligemment choisies et merveilleusement exécutées.

L'œuvre méritait cette monographie : Benozzo Gozzoli, en effet, qui n'est pour ainsi dire pas représenté dans les divers musées d'Europe, fut un des plus grands fresquistes de l'Italie du *quattrocento ;* quiconque a seulement traversé Florence conserve le souvenir de cet éblouissant *Cortège des rois mages* qui jette comme un éclat de gloire sur la vieille chapelle du palais des Médicis : et pour ceux qui ont eu le loisir d'accomplir de plus lointains pèlerinages, ils ont conservé des vastes compositions du *Campo Santo* de Pise et des admirables décorations de Montefalco, de Viterbe et de San Gimignano, un inoubliable souvenir.

A Benozzo Gozzoli, M. Urbain Mengin a consacré une étude claire, sobre et complète, écrite, on peut le dire, *con amore.*

R. S.

Les villes d'art célèbres. Avignon et le Comtat, par André Hallays. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°.

Parmi ceux qui suivent avec une sympathie attentive les bons combats que livre M. André Hallays contre le vandalisme contemporain, il n'est personne qui n'ait gardé souvenir de sa campagne de 1901 pour les remparts d'Avignon. Cette affaire ne nous a pas valu, de la part du « flâneur » des *Débats*, que des articles de polémique, dont certains politiciens ne se relevèrent jamais ; elle lui permit de faire plus ample connaissance avec la vieille cité pontificale, d'en pénétrer mieux le charme intime et délicat, d'en dégager « cette douce saveur italienne, ce parfum de Rome que le gouvernement des papes a laissé derrière soi », et de se préparer, sans le savoir, à écrire ce livre, qui est un de ceux où l'élégance du paysage et la beauté des monuments se mêlent le plus profondément aux souvenirs de l'histoire.

« C'est le charme de toutes les promenades en France que ce pêle-mêle d'impressions variées, ce divertissement alterne des yeux et de l'imagination », remarque M. André Hallays lui-même, dans le premier recueil de ses flâneries. Et

l'on n'a qu'à le prendre pour guide à travers les rues ombreuses et raboteuses d'Avignon « que gardent, sous de jolis dais de pierre, les madones souriantes du xve siècle et les madones somptueuses du xviiie », on n'a qu'à le suivre dans les églises et les musées, on n'a qu'à l'écouter décrire, dans une langue si expressive et si pure, les sites et les monuments des villettes comtadines, pour admirer à quel point il excelle à éveiller ces impressions variées et à les retenir.

E. D.

Adriaen Brouwer et son évolution artistique, par F. Schmidt-Degener. — Bruxelles, G. van Oest et Cie, in-8°.

Rembrandt possédait huit tableaux de Brouwer; Rubens n'en avait pas moins de dix-sept. Cela seul suffirait à rendre attentif aux qualités de grand peintre qui distinguent Brouwer de tous les « petits maîtres » auxquels on l'associe d'ordinaire. Coloriste raffiné, observateur spirituel, paysagiste étonnamment « moderne », la vulgarité des sujets qu'il traite et, plus encore, la difficulté, pour la plupart des curieux, de bien embrasser son œuvre, presque toute partagée entre la Pinacothèque de Munich et les collections parisiennes de MM. Schloss et Maurice Kann, sont sans doute cause qu'il n'occupe pas dans l'opinion commune la place qu'il mérite. L'étude que M. Schmidt-Degener, conservateur du musée de Rotterdam, vient de lui consacrer, fera plus que toute autre pour sa gloire. Fort agréablement écrite, fort bien illustrée, elle marque avec beaucoup de sobriété, de finesse et de goût les caractères de l'art de Brouwer au cours de sa brève carrière. Il est regrettable que ni catalogue, ni bibliographie, ni index, ni références, ne l'accompagnent : ce joli livre en eût été plus utile.

P. A.

The Colour of Paris, by Messieurs les Académiciens Goncourt, illustrated by Yoshio Markino, with an introduction by M. L. Bénédite and an essay by the artist. — London, Chatto and Windus, in-8°.

En parlant ici, il y a deux ans, des aquarelles que M. Yoshio Markino avait peintes pour illustrer « la couleur de Londres », nous souhaitions qu'il nous donnât « la couleur de Paris ». La voici, accompagnée d'un texte des membres de l'Académie Goncourt, et d'une excellente préface de M. Léonce Bénédite. Il est extrêmement intéressant de voir quels aspects de Paris peuvent retenir un artiste japonais, qui a vécu à Londres, et qui vient en France pour la première fois : de tout ce que l'histoire et les souvenirs ajoutent pour nous aux vieilles pierres il ne sentira rien, et les parties neuves de la ville auront pour lui une physionomie imprévue, où il découvrira peut-être une beauté qui nous échappe. De fait, M. Markino a su réaliser des tableaux charmants de mise en page et de couleur (auxquels la reproduction n'est point sans faire tort parfois), non seulement avec des paysages que nous admirons tous, mais avec la gare d'Orléans, la gare Montparnasse ou le monument de Gambetta... C'est la lumière de nos soirs qu'il paraît avoir préférée; il l'a fort justement sentie et rendue, ou, pour mieux dire, interprétée, car ses aquarelles, faites de mémoire sur de simples croquis, n'ont rien de réaliste. Il a un œil d'une sensibilité

délicate, et il manie le pinceau avec une légèreté restée japonaise sous les influences européennes.

M. Yoshio Markino est à la fois un observateur très fin et un poète, et il l'est bien à la manière de son pays. Il n'en faudrait pour preuve que l'« essai », placé en tête du livre, où il nous rapporte ses impressions parisiennes. Ces quelques pages ont une grâce singulière : par la façon dont les choses y sont notées et dont l'imagination y transforme le vrai, elles font penser aux plus séduisantes peintures de l'Extrême-Orient.

P. A.

Saint François d'Assise dans la légende et l'art primitifs italiens, par Arnold Goffin. — Bruxelles, G. Van Oest et Cie, in-8°.

M. Arnold Goffin a traduit les *Fioretti* et *la Légende des trois compagnons*. Il a appris, dans une longue fréquentation, à connaître et à aimer saint François; et il a conçu le désir bien naturel de tracer, à son tour, le portrait de ce grand saint, à la séduction duquel on n'échappe guère. C'est ce portrait qui, sous le titre de *Saint François dans la légende primitive*, forme la première partie du livre qui vient de paraître. La seconde, la plus étendue, *Saint François et sa légende dans l'art primitif italien*, examine successivement les principales œuvres franciscaines depuis les plus anciennes peintures de la basilique d'Assise, jusqu'aux fresques de Ghirlandaio et aux sculptures de Benedetto da Maiano. Cette dernière étude n'a point l'ampleur du majestueux ouvrage de M. Thode; elle n'y prétend d'ailleurs pas, se proposant seulement d'aider le lecteur « à contrôler ses souvenirs ou à les parfaire »; la première ne fera point oublier l'image que M. Jœrgensen nous a donnée du *poverello* dans son beau livre, livre de catholique, d'historien et de poète, récemment traduit du danois par M. de Wyzewa avec cet art exquis qui fait d'une traduction une œuvre originale. Mais l'une et l'autre témoignent d'une parfaite connaissance des derniers travaux d'érudition; elles sont écrites avec quelque chose de cet « amour » dont il semble qu'on trouve nécessairement des accents dès qu'on parle de l'évangélique époux de la Pauvreté. D'excellentes illustrations les accompagnent.

P. A.

L'Art et les mœurs en France. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°.

Cette nouvelle publication de l'École d'art forme le pendant de l'*Histoire du paysage en France*, publiée l'année dernière; comme ce dernier ouvrage, c'est un livre dû à la collaboration d'une quinzaine d'écrivains, dont on a rassemblé les conférences faites à l'École des hautes études sociales, de façon à constituer une suite chronologique de chapitres destinés à montrer comment les mœurs, les coutumes, les événements contemporains, ont influé sur l'évolution des artistes et ce que les artistes ont retiré du spectacle de leur temps. Le programme était séduisant, et l'on ne voit guère que l'art français qui permette de le réaliser complètement : en effet, sauf au XVIIe siècle peut-être, où l'idéalisme a détourné nos maîtres de leur inspiration traditionnelle, on peut suivre sans solution de continuité dans l'art de chez nous le reflet des mœurs,

depuis les sculpteurs et les peintres du moyen âge jusqu'à l'époque toute voisine des Manet et des Fantin-Latour, à travers Callot, Abraham Bosse, les Le Nain, ces réalistes, et Le Brun, ce traducteur des pompes du grand siècle, et Watteau, suivi de toute la pléïade des petits-maîtres, ces interprètes exquis des grâces du XVIIIe siècle ; et Granville, Monnier, Daumier, Gavarni, ces satiristes des mœurs bourgeoises du XIXe.

Chacune des périodes qu'on vient d'énumérer a fait l'objet d'un chapitre, traité par un auteur particulièrement qualifié et accompagné d'excellentes illustrations.

A. M.

En Sicile, impressions d'art et de nature, par Edmond Radet. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-16.

L'accueil aimable que le public réserva au précédent livre de M. Edmond Radet, devait encourager ce voyageur érudit et artiste à donner une suite à ses *Visions brèves, notes d'art et de voyage en Italie*. La suite toute naturelle, c'était de parler de la Sicile, et l'auteur n'y a pas manqué. Il a d'ailleurs été bien servi par ce merveilleux sujet, et qu'il décrive ou qu'il raconte, qu'il souligne un trait de mœurs ou qu'il évoque un détail d'histoire, qu'il parle du décor naturel ou des créations de l'art, il ne cesse pas d'être un guide parfaitement informé, voyant juste et bien disant ; un guide, au demeurant, avec lequel on aimerait voyager, — ce qui sera facile à chacun, grâce au petit livre élégamment publié par la maison Plon.

A. M.

La Normandie et ses peintres, par Jules-Philippe Heuzey. — Paris, Nouvelle librairie nationale, in-16.

Il ne faut pas chercher, dans cet agréable petit livre, une histoire des peintres normands, nous dit l'auteur dans son avant-propos. Et pourtant, on trouvera cette histoire, — qui est celle de Poussin, de Jean Jouvenet, de Géricault, de Millet, de Théodule Ribot et d'Eugène Boudin, pour ne citer que les plus grands, — mais on la trouvera, pourrait-on dire, en fonction de la province normande.

M. J.-Ph. Heuzey, ayant défini très justement les caractères de sa petite patrie, pays et race, insiste sur la double influence produite à des degrés divers sur les artistes qu'il étudie, par la race et l'atmosphère natale. Il montre à quel point un Poussin ou un Millet, par exemple, considérés sous ce jour, furent représentatifs de leur pays, et à force de vouloir le montrer, il arrive parfois à leur faire dire, à l'un et à l'autre, un peu plus de choses normandes qu'il n'est permis d'en voir en réalité dans leurs chefs-d'œuvre. N'importe, son livre de bon régionaliste est neuf et vivant. Mais comme l'auteur a eu raison de lui donner cette épigraphe de La Rochefoucauld : « L'accent du pays où l'on est né demeure dans l'esprit et dans le cœur, comme dans le langage » !

E. D.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

LE BUSTE DE MME RÉCAMIER

PAR CHINARD



MME RÉCAMIER
Miniature anonyme.
Collection de Mlle Petit-Dossaris

Les dernières années de Mme Récamier ont été voilées de la plus sombre tristesse[1]. Retirée au bout de Paris, dans un appartement de l'Abbaye-au-Bois, à quarante-deux ans, l'idole y vieillit trente ans. Les survivants toujours fidèles de son « Sénat d'amoureux » étaient des vieillards. Le seul qu'elle eût sérieusement pensé à épouser, — si l'on oublie M. Récamier, — le beau prince Auguste de Prusse, meurt en 1843, très loin d'elle, et encore lié par les serments inutiles qu'ils avaient échangés à Coppet, un soir de leur jeunesse. En 1847, Mme Récamier fait une place au bon Ballanche, le plus mystique de ses adorateurs, dans le caveau du cimetière Montparnasse où reposaient depuis longtemps ses parents et son mari, et où elle devait bientôt les rejoindre.

Entre les journées de février 1848 et celles de juin, le salon « assez grand et d'aspect vieux », d'où l'on n'entendait que les récréations des couventines, était plein de ruines, « de belles ruines », comme Quinet

1. On ne saurait écrire le moindre mot à propos de Mme Récamier, sans avoir devant les yeux les deux volumes de M. Édouard Herriot (*Madame Récamier et ses amis*, Plon), où tant de faits exacts et de pièces inédites ont été mis en œuvre avec le talent le plus séduisant. Je pourrais citer ce livre à chaque ligne; j'y renverrai pour quelques détails.

l'écrivait déjà, dix ans plus tôt. Chateaubriand venait encore, quand il le pouvait, rendre visite à celle qui, vingt-cinq ans auparavant, s'était donnée à lui, et plus complètement peut-être que ne l'ont dit les sceptiques; maintenant, il retrouvait en elle une amie toujours indulgente et douce à son orgueil et à son ennui. Quand sa voiture s'était arrêtée dans la tranquille rue de Sèvres, deux valets le portaient dans l'escalier et le déposaient dans un fauteuil, où il ne pouvait mouvoir ni ses jambes impotentes, ni son bras droit, à peine capable d'ajouter à un billet quelques mots illisibles. Il lui fallait un effort pour assembler des idées; souvent il restait muet. Le salon lui-même était noir, fenêtres et volets fermés : l'obscurité était nécessaire aux yeux de Mme Récamier, qui avait subi par deux fois, sans succès, l'opération de la cataracte. En contemplant cette fin, on se souvient des lignes attendries de M. Jules Lemaître : « Il ne pouvait plus parler, et elle ne pouvait plus voir. Ils restaient l'un en face de l'autre, elle qui avait été la plus grande beauté, lui qui avait été le plus beau génie, tous deux se souvenant et se sentant à moitié morts[1]... » Elle mourut, quelques mois après son ami, le 11 mai 1849, âgée de 71 ans.

Quelques portraits de Juliette apparaissaient vaguement dans l'appartement lugubre, comme les fantômes de la beauté qui avait été l'un des prodiges d'une époque prodigieuse en tout. Le tableau de Gérard (avant 1807), ce portrait officiel de la souveraine dans tout l'éclat de sa puissance, qui avait longtemps remplacé Mme Récamier dans le palais du prince Auguste de Prusse, avait été renvoyé de Berlin à Paris après la mort du prince. Il avait retrouvé à l'Abbaye-au-Bois la *Corinne au cap Misène*, autre portrait officiel, celui-ci de Mme de Staël, qui avait été commandé à Gérard par le prince Auguste et donné par lui à Mme Récamier au temps de leurs amours sans lendemain. L'obscurité de l'appartement devait laisser luire la blancheur de deux bustes de marbre, qui représentaient tous deux Mme Récamier. L'un était de Canova : il avait été exécuté de mémoire en 1813. Le sculpteur avait fait de Juliette une Béatrice de Dante, voilée et couronnée d'olivier, qui fut envoyée, après la mort de l'artiste, à Mme Récamier. L'autre buste portait la signature du sculpteur lyonnais Joseph Chinard. Celui-ci avait travaillé d'après nature avec un soin fidèle, mais son œuvre n'était plus, tout au moins dans les dernières années de

1. Voir la conférence qui a été publiée dans la *Revue hebdomadaire* du 6 mars 1909.

Mme Récamier, telle qu'elle était sortie des mains de l'artiste. Chinard avait caché le moins possible des charmes de son modèle. Il avait montré ses beaux bras croisés pour retenir une écharpe légère qui se moulait sur l'un des seins et qui laissait l'autre nu. Sur un médaillon signé *Chinard*, qui reproduit la pose du buste, vu de profil, l'écharpe est remplacée par une chemisette qui tombe encore plus indiscrètement[1].



J. Chinard. — Mme Récamier

Buste mutilé, aujourd'hui en Amérique.

A quel moment de sa vie la femme qui fut belle jusqu'à la fin craignit-elle de laisser admirer ce que les modes de sa jeunesse avaient livré aux regards? Tout ce que nous savons par Mme Lenormant, sa nièce et sa fille adoptive, — qui l'a raconté, sans l'écrire dans ses *Souvenirs*, — c'est qu'un jour Mme Récamier se décida à faire couper le buste à la naissance des épaules : le marbre qui avait été son corps charmant fut retaillé pour former un socle carré. Cette opération barbare, dont la blessure dut retentir au cœur même de la femme, est l'un des problèmes anecdotiques qui restent obscurs dans l'histoire de Mme Récamier — et de ses amis.

Le buste mutilé fit partie de l'héritage de Mme Lenormant. Il fut mis en vente à l'Hôtel Drouot le 29 novembre 1893, avec d'autres souvenirs de la famille Récamier, et acquis par M. le marquis de Gontaut-Biron. Il est

1. Le moule de ce médaillon se trouve, avec une épreuve ancienne en plâtre, dans l'importante et précieuse collection d'œuvres de Chinard que M. le comte de Penha Longa a réunie à Paris.

aujourd'hui quelque part aux États-Unis. Une phototypie assez terne, qu'il faut aller chercher dans le catalogue de la vente, et que l'on trouvera reproduite ici, ne permet pas de juger du travail du marbre. Le cou et les épaules paraissent épais ; la tête a, dans la reproduction, une rondeur enfantine. Le visage incliné et les yeux baissés, sans le geste pudique qu'ils devaient accompagner, ne se comprennent plus.

Avant que le buste sans bras ne traversât l'Atlantique, l'Europe en possédait d'innombrables reproductions, avec les bras croisés sur le sein peu voilé. Ces reproductions n'ont pas cessé de se multiplier en marbre, terre cuite et plâtre. Ce sont, pour la plupart, des réductions aux deux tiers environ. Les plus soignées et les moins récentes appartiennent à des amateurs : les plus grossières, à des bourgeois qui peuvent les acheter dans les magasins d' « objets d'art », et, au besoin, à l'éventaire des petits mouleurs italiens. Beaucoup de ceux qui ont introduit chez eux ce buste de jolie femme ne connaissent pas son nom ; tous ont ignoré le nom du sculpteur, jusqu'au jour où la tête du buste passa par l'Hôtel, cataloguée sous le nom du Lyonnais oublié. Avant cette date, les plus experts faisaient honneur du buste à Houdon, simplement. En mars 1893, M. Frédéric Masson nommait encore le grand sculpteur dans une description spirituelle du buste, où il reconnaissait Mme Récamier [1]. Et, de fait, « le nez mutin, la bouche appétissante, les yeux baissés », l'artifice même de cette fausse pudeur, « à la *Cruche cassée* », rappelaient, sous la coiffure à l'antique, la grâce voluptueuse du XVIIIe siècle. C'est une œuvre que l'on eût voulu goûter autrement que dans des répliques plus ou moins commerciales, et ceux qui connaissaient le sort du marbre pouvaient accuser Mme Récamier d'avoir atteint un peu de l'art français par la violence qu'elle avait faite à sa propre beauté.

Or, il y a quelques mois, un buste de Mme Récamier, en Carrare et de grandeur naturelle, comme celui de l'Abbaye-au-Bois, mais intact et complet, et portant sur son socle la signature : *Chinard de Lyon*, fut proposé au musée de la ville de Lyon. Il faut se souvenir que la beauté européenne, la Parisienne accomplie, était Lyonnaise de naissance et d'éducation, comme son sculpteur. Le buste appartenait à une famille

1. *Mme Récamier et Napoléon* (*Figaro illustré*).



Cliché du musée.

J. Chinard. — Mme Récamier

Buste marbre (face). Musée de la ville de Lyon

très honorable, dans laquelle il était resté inconnu en plein Paris.



Cliché E. Bertaux.

J. CHINARD. — Mme RÉCAMIER.

Buste marbre, profil — Musée de la ville de Lyon.

Voici son histoire, qui est établie sur des actes notariés. Il avait existé deux exemplaires du buste en marbre, destinés, l'un à Mme Récamier

elle-même, l'autre à son père, le notaire Jean Bernard. Le second buste, qui était placé dans le cabinet de Mᵉ Bernard, fut légué par celui-ci, en 1828, à M. Joseph-François-Marie Simonard[1], fils d'un ami qui avait suivi Mᵉ Bernard à Paris[2]. « Simonard fils » était l'ami d'enfance de Mᵐᵉ Récamier, ce qui le préserva peut-être de devenir sa victime. Il conserva pieusement le buste jusqu'à sa mort, en 1867, et le légua alors à sa fille, Mᵐᵉ Marie-Zoé Petit-Dossaris[3].

Dans l'intérieur bourgeois où il se retrouvait au milieu de souvenirs de famille[4], le buste de Mᵐᵉ Récamier reçut la visite de M. Édouard Aynard. Le grand collectionneur, qui a réuni à Lyon des chefs-d'œuvre, dont quelques-uns ont été reproduits ici-même[5], avait eu connaissance de ce buste presque en même temps que le conservateur du musée de Lyon, et par une autre voie. Il trouva le marbre admirable, et, imposant silence à ses légitimes désirs d'amateur, il se hâta d'écrire au maire de Lyon, pour lui signaler une œuvre dont il voyait la place au musée de la ville. Le maire auquel il s'adressait n'était autre que l'historien de Mᵐᵉ Récamier. Une enquête, dans laquelle M. Charles de Loménie[6] et le marquis de Gontaut-Biron voulurent bien apporter leur témoignage, conclut à l'acquisition, qui fut aussitôt faite par la ville, grâce à la petite fortune dont le musée peut disposer, en vertu de l'admirable testament du rentier lyonnais

1. Extrait du testament olographe de M. Jean Bernard, décédé à Paris, le 19 mars 1828 ; testament en date du 13 septembre 1827 ; minute actuellement déposée chez Mᵉ Delorme, 11, rue Auber : « Je donne et lègue à M. Simonard fils le buste en marbre blanc qui est sur la cheminée de mon cabinet, estimé cent francs ». La faiblesse ridicule de l'estimation était destinée à éviter aux légataires le paiement des droits de succession ; la bibliothèque de M. Bernard, léguée à Mᵐᵉ Simonard, n'est évaluée, avec le corps de bibliothèque, qu'à 120 francs.

2. Herriot, t. I, p. 6.

3. Extrait du testament de M. Joseph-François-Marie Simonard, en date du 22 septembre 1867 ; minute actuellement déposée chez Mᵉ Durant des Aulnois, 15, rue Tronchet : « Je lègue à ma fille, Marie-Zoé Petit-Dossaris, le buste en marbre de Mᵐᵉ Récamier, qui était mon amie intime, qui m'a été légué par M. Bernard, son père ; ce buste, sculpté par Chinard, est un chef-d'œuvre ».

4. Entre autres, une bonbonnière, dont la boîte et le couvercle étaient ornés de deux miniatures, représentant, l'une Mᵐᵉ Récamier sur la trentaine (voir la lettrine), l'autre sa mère, Marie Bernard, la blonde coquette, qui avait l'air presque aussi jeune que sa fille, en dépit du voile de matrone posé sur son front ; un portrait de Mᵐᵉ de Sermesy, nièce de Simonard père et élève de Chinard, qui fit jusqu'à son extrême vieillesse de la sculpture (Herriot, t. I, p. 295-296). Mˡˡᵉ Petit-Dossaris conserve deux de ses maquettes, de petites terres cuites, dont l'une montre Mᵐᵉ de Sermesy elle-même jouant aux échecs avec M. Simonard.

5. Voir la *Revue*, t. XIX (1906), p. 81.

6. C'est M. Charles de Loménie qui a recueilli, des mains de Mᵐᵉ Lenormant, les papiers de Mᵐᵉ Récamier ; il a très libéralement ouvert ses précieuses archives à M. Herriot (voir *Mᵐᵉ Récamier et ses amis*, introduction, p. LXXVIII).



Mme RÉCAMIER

Chazières. Le concert des journaux de tous partis, à défaut d'un poète, salua l'entrée du buste au musée, et l'on put croire que Mme Récamier avait ouvert ses bras nus, croisés sur son écharpe, pour rentrer dans sa ville natale, ses deux mains tendues, — la droite à M. Édouard Aynard, — la gauche à M. Édouard Herriot.

Maintenant que le buste a pris place dans le temple un peu encombré où il faudra lui faire sa chapelle, tout n'est pas dit à son sujet et quelques questions viennent d'elles-mêmes à l'esprit. La première est celle des rapports de ce marbre avec les autres exemplaires du buste de Mme Récamier par Chinard. La comparaison la plus urgente serait évidemment celle du buste de Lyon avec le buste américain ; mais il faudrait mettre la main sur l'émigré. La photographie permet de noter une différence légère dans la coiffure des deux bustes. Sur le buste mutilé, la natte qui cercle l'édifice de la chevelure à sa base est entièrement apparente d'une oreille à l'autre ; sur le buste de Lyon, elle est à demi cachée par le foulard de soie qui fait deux fois le tour de la tête. Il faut reconnaître que le second arrangement donne à la coiffure plus de souplesse et d'imprévu. Le buste de Lyon paraît plus délicat, moins empâté que l'autre : mais ce n'est pas l'avis du marquis de Gontaut-Biron, le témoin qui a contemplé le plus longuement et de plus près le visage du buste mutilé.

Si les photographies laissent à deviner lequel des deux bustes était « le meilleur », pourra-t-on déterminer, au moins, lequel a été le premier en date, ou s'ils sont sensiblement contemporains ? La réponse serait toute faite, si l'on suivait une indication donnée par M. Louis Gonse : « Ce fut seulement après quelques années et à la demande de Mme Récamier que l'artiste en fit une réduction en marbre, où il supprima bras et draperies[1] ». Ainsi le buste mutilé serait une simple réplique et le buste de Lyon l'original incontesté. Mais le buste qui a passé en Amérique n'était pas une réduction. De plus, d'après le catalogue de la vente de 1893, Chinard, au lieu de refaire un buste suivant le goût plus austère de Mme Récamier, aurait lui-même porté le marteau meurtrier sur son œuvre[2]. Cette autre assertion paraît, elle aussi, peu vraisemblable, bien qu'elle ait

1. *La Sculpture française*, 1895, p. 263-264.
2. Herriot, t. I, p. II. *Iconographie*, n° 2.

été acceptée par M. Herriot. Le socle du buste mutilé portait, il est vrai, la signature : *Chinard de Lyon*[1]. Mais elle a pu être reportée et gravée par un marbrier sur le socle après la mutilation. Ce socle informe n'est pas d'un sculpteur. On doit se souvenir que Chinard est mort en 1813. Alors Mme Récamier avait trente-cinq ans ; elle voyageait en Italie ; à son retour, elle est plus entourée que jamais ; un seul mot de sa bouche va faire sortir Benjamin Constant de son salon, amoureux fou. Est-ce en plein épanouissement, en pleine royauté, qu'elle aura condamné son effigie au martyre de sainte Agathe ? Je ne puis le croire, et voici que le buste aujourd'hui remis en lumière apporte un fait nouveau dans ce petit débat. A quoi bon, en effet, mutiler le buste qui était chez elle, alors que ses amis pouvaient, jusqu'en 1823, contempler en visite dans le cabinet de M. Bernard sa jeunesse demi-nue ?

Il faut renoncer à donner la priorité à l'un ou à l'autre des deux bustes de marbre. D'ailleurs, il en existe un autre, qui leur est antérieur à tous deux. Ce buste, que les historiens de Mme Récamier ont laissé confondu dans la foule des répliques, est un plâtre patiné en couleur de terre cuite, qui avait été donné par Mme Récamier à son cousin Brillat-Savarin, le gastronome. Celui-ci en a parlé, en gourmet de la beauté, dans sa *Méditation XIV*e[2] ; le buste est resté à Belley, chez Mlle Brillat-Savarin. La pose est identique à celle du buste de Lyon ; mais la hauteur n'est pas la même : 0^m71 au lieu de 0^m82. Les épaules semblent encore plus rondes et plus jeunes. Les différences auxquelles on ne peut se tromper sont dans la coiffure et dans le socle. Le buste Brillat-Savarin porte une natte mince, qui forme au-dessus de la tempe gauche un nœud de cheveux, assez maigre et disgracieux, qui ne reparaît sur aucun des bustes de marbre ; la masse des boucles, au lieu de retomber en avant, est rejetée en arrière sur le chignon. Le socle du buste, complètement

1. Sur le côté. Cette signature suffit à expliquer la formation de l'opinion dont le catalogue donne l'écho et qui remonte, sans doute, à Mme Lenormant.

2. Brillat-Savarin avait invité à dîner deux amis, qui, comme lui, n'étaient plus jeunes : un capitaine et un docteur, encore vert pour ses 78 ans. « Je leur montrai, dit-il, l'argile originale du buste de ma jolie cousine, Mme Récamier, par Chinard, et son portrait en miniature, par Augustin ; ils en furent si ravis que le docteur, avec ses grosses lèvres, baisa le portrait, et que le capitaine se permit sur le buste une licence pour laquelle je le battis, car si tous les admirateurs de l'original venaient en faire autant, ce sein si voluptueusement contourné serait bientôt dans le même état que l'orteil de saint Pierre de Rome, que les pèlerins ont raccourci à force de le baiser » (*Physiologie du goût*, 1821).

dégagé, semble continuer le corps et lui faire une taille de guêpe. L'écharpe colle aux bras et au sein comme un tissu mouillé. Sur le buste de Lyon, elle se drape plus largement : ses deux extrémités échappent des doigts qui retiennent l'étoffe, et en passant sous les bras croisés, retombent en plis droits et cannelés jusqu'au pied du socle[1].



J. CHINARD. — Mme RÉCAMIER.
Buste plâtre patiné. — Collection de Mlle Brillat-Savarin.

Brillat-Savarin, en parlant du buste de sa jolie cousine, le donne pour « l'argile originale ». Il doit dire vrai : le plâtre de Belley a tous les caractères d'un modèle très poussé, en grandeur naturelle, et qui, dans le marbre, n'a été agrémenté que de quelques détails d'ajustement. Laquelle, de l'esquisse presque définitive ou de l'œuvre achevée, peut passer pour la

1. Cet arrangement d'écharpe et de socle a été répété plusieurs fois par Chinard, en particulier dans deux terres cuites charmantes : le buste de Mme Rolland (collection Aynard ; voir l'article de R. Cantinelli sur l'Exposition rétrospective de Lyon, en 1904, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année

réussite la plus heureuse? Le marbre de Lyon, caressé par le ciseau d'un artiste qui avait passé sept ans en Italie parmi les praticiens impeccables, est peut-être trop parfait pour le goût d'aujourd'hui [1]. Il restera toujours l'œuvre de Chinard, telle que le sculpteur l'a fixée dans une matière impérissable, et le seul buste de Mme Récamier sur lequel il ait lui-même gravé sa signature.

Le buste Brillat-Savarin a été moulé sans doute dans l'atelier de Chinard : on en connaît des exemplaires en plâtre, dont l'un se trouve depuis longtemps en magasin, au musée de Lyon, et une réduction ancienne en bronze, avec une variante dans la coiffure [2]. Mais c'est d'après le buste qui vient d'être acquis que la réduction, dont les moulages sont partout, a été exécutée. Par qui? M. Gonse répond encore à cette question : « Par Chillet », dit-il. En attendant une preuve, on peut rappeler que Mme de Sermésy, l'élève de Chinard, qui avait reçu Mme Récamier dans son salon lyonnais, en 1812, était la cousine germaine de M. Simonard, et qu'elle a pu avoir toute facilité pour voir et copier le buste qu'il possédait [3].

La question de date, que nous n'avons pu résoudre à propos de la mutilation, se présente de nouveau à propos de la réduction, qui mettait l'œuvre dans le domaine public. Mais cette question se pose de manière beaucoup plus pressante à propos de l'œuvre originale.

Nous n'avons sur ce point aucune donnée certaine. M. Herriot a pensé que le buste avait été exécuté en 1812, lors du séjour que Mme Récamier fit à Lyon. En effet, si l'on admet qu'il soit antérieur à cette date, il faut supposer que Chinard a fait le voyage de Paris pour rejoindre son charmant modèle, qui s'y trouvait depuis sa sortie du couvent lyonnais de la

1905, t. I, p. 140 et suivantes) et le portrait de jeune femme en robe décolletée qui a paru en 1908 à l'Exposition de Bagatelle (Femmes des trois Républiques), sous le n° 36 ; M. le comte de Penha Longa en possède un plâtre ancien.

1. Pour la technique, le buste de Lyon peut être comparé au buste de Mlle Jaucourt par Chinard (1799 ; collection de Penha Longa) : même marbre, même ton mat de cheveux, travaillés à la râpe et au trépan, même poli des étoffes, qui ont un luisant de soie. Le buste de Lyon ne le cède, pour la souplesse vivante de l'exécution, qu'au magnifique buste de l'impératrice Joséphine par Chinard (même collection).

2. Collection de Penha Longa. Le fichu retombe en arrière sur les boucles et les voile presque complètement.

3. Le marbre de Lyon porte les traces d'un moulage, qui restent assez apparentes sur le dos nu. Mme de Sermésy avait fait « une collection des bustes de tous les hommes distingués que Lyon renfermait alors ». Mme Lenormant, qui a vu les bustes chez Artaud, conservateur du musée de Lyon, ne mentionne pas, parmi ces « hommes », Mme Récamier (*Souvenirs et Correspondance*, p. 192).

Deserte. On ne trouve aucune trace de ce voyage dans la biographie du sculpteur, sur laquelle peu de détails ont été jusqu'ici recueillis[1]. Pourtant, ce voyage est un fait avéré. Chinard lui-même mentionne le buste dans une note rédigée de sa main, vers 1808, ce qui place l'œuvre, au plus tard, dans les premières années de l'Empire. Le sculpteur vient de parler de son groupe de *Persée et Andromède*, et il continue : « Le plâtre, exposé au Salon de l'an VIII ou IX, se voit actuellement chez M. Récamier, banquier à Paris, avec différents bustes et statues-portraits, notamment celui de la belle Mme Récamier, qui a été aussi exposé au Salon[2] ». S'agit-il du *même* Salon de l'an VIII ou IX ? Chinard avait la mémoire courte : son nom manque sur les livrets de l'an VIII et de l'an IX[3]. Puisque l'artiste nous laisse en suspens, il ne nous reste qu'à interroger son œuvre.



EULALIE MORIN. — Mme RÉCAMIER.
Peinture. — Musée de Versailles.

1. Une exposition des œuvres de Chinard va être ouverte au Musée des Arts décoratifs. On doit espérer qu'elle fera mieux connaître la vie et l'œuvre d'un portraitiste dont le chef-d'œuvre a pu être attribué à Houdon.

2. R. Cantinelli, *Gazette des Beaux-Arts*, art. cité, p. 143.

3. En l'an VI, « deux bustes sous le même numéro »; en l'an X, « plusieurs bustes »; rien en l'an X, XII, XIII. Le livret de l'an XI manque à la collection des livrets de la Bibliothèque nationale.

Le costume et la coiffure peuvent fixer une date. Le sculpteur lyonnais n'a pas fait de la femme du banquier une déesse. On dirait qu'il a costumé Mme Récamier en Mme Tallien, s'il n'avait remplacé la robe blanche, sous l'écharpe, par le voile invisible de la pudeur. Déjà cette demi-nudité reporte l'imagination vers les années du Directoire et du Consulat. L'écharpe à glands, unique vêtement d'une femme qui semble sortir du bain ou du lit, paraît antérieure à l'an XIII, où l'on voit triompher le *schall*. Le foulard de soie, qui fait deux fois le tour de la tête, cache en partie un bandeau de métal, une sorte de diadème à l'antique, posé de travers, à la française. Les figurines repoussées qui décorent ce bandeau sont des amours pompéiens. Sur le médaillon signé, ces amours menacent de leurs arcs une Psyché implorante. Sur le buste de Lyon, le peigne enfoncé dans les épaisses torsades de la chevelure est un faisceau des flèches de l'Amour. Ces flèches sont innombrables dans les coiffures du Directoire et du Consulat. Le « collier d'or en bandeau » se combine avec les nattes, dans le *Journal des Dames et Modes* de l'an XII, comme le bandeau d'or aux amours sur le marbre de Chinard. Le foulard à deux tours est disposé sur les deux bustes de Belley et de Lyon, à peu près comme sur le portrait de Mme Récamier vêtue à l'antique, œuvre sincère et médiocre d'Eulalie Morin, qui est au musée de Versailles[1]; cette toile porte la date de 1799. Enfin, la coiffure du buste de Belley, foulard, nattes, nœud de cheveux, boucles rejetées en arrière, semble inspirée par un « turban de coëffeur », gravé dans le *Journal des Dames et des Modes* du 15 germinal an XI (5 avril 1803). Le marbre lui-même est certainement du temps du Consulat. Nous avons devant nous, au musée de Lyon, Mme Récamier telle qu'elle était cinq ou six ans après sa vingtième année.

Ce que les admirateurs de son buste chercheront en lui, ce sera moins l'art exquis du sculpteur qui l'a posé et drapé que le secret de cette beauté sans seconde.

Or, il suffit de tourner autour du marbre pour apercevoir dans le portrait de véritables contradictions, images de celles qui ont exercé la critique des analystes de Mme Récamier, partagés entre sa coquetterie et sa bonté,

1. Acquis à la vente de 1893.

également célèbres, et qui lui asservirent, pour un temps ou pour la vie, des hommes aussi différents que Benjamin Constant et Ballanche. Déjà l'on avouera que le geste pudique semble contredit par les charmes qu'il omet de voiler. Mais il faut regarder le visage : suivant l'angle sous lequel il apparaîtra, il prendra deux aspects différents et presque opposés. Ces deux aspects, deux photographies ont suffi pour les révéler à M. Henry Roujon, qui les a notés avec sa finesse coutumière [1].



Cliché E. Bertaux.

Canova. — Mme Récamier en Béatrice.

Buste marbre. — Musée de la ville de Lyon

« Vue de face, l'effigie de Juliette ne dégage qu'innocence et pudeur. » Les yeux baissés, les joues pleines comme un fruit à point, la bouche d'enfant, tout donne au buste cet « air jeune fille », dont a si joliment parlé M. Jules Lemaître, et qui émerveilla, comme l'apparition la plus inattendue, sous le Directoire. L'asymétrie des deux moitiés du visage laisse à l'expression une mobilité singulière ; le sourire très doux qui voltige sur le marbre se nuance de mélancolie. Mme Récamier était peinée de faire souffrir ; mais elle continuait. Pourquoi ? Son profil nous en dira quelque chose.

1. « En Marge », du *Temps*, 21 juin 1909.

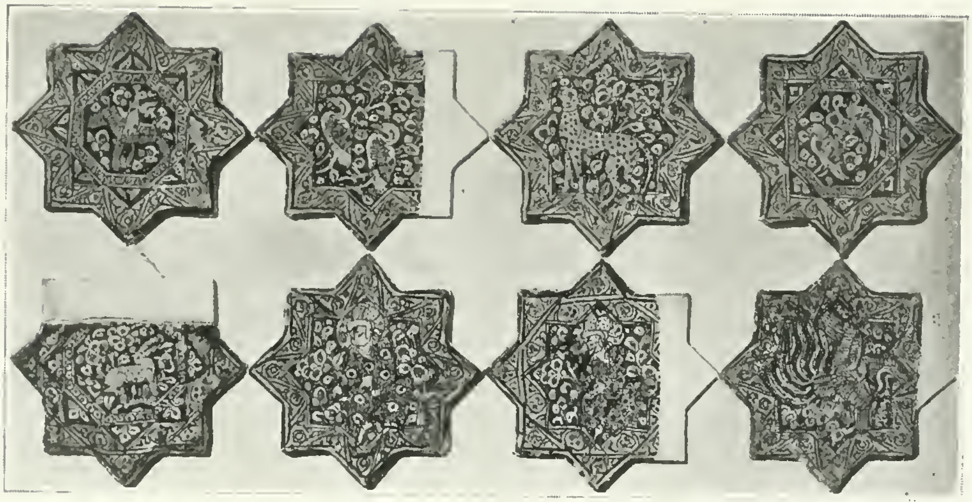
Ce profil est tout en rondeurs et délicatement sinueux dans la courbe grasse du menton et le retroussis des lèvres ; quant au petit nez, rien de moins angélique. « Il est adorable, le nez de Juliette, si mutin, si frémissant, si gourmand des fruits défendus ! » Mme Lenormant l'a décrit avec une spirituelle exactitude, ce nez « droit et régulier, mais bien français ».

Il eût pu inquiéter ceux qui oubliaient tout pour la séduisante fille de la jolie et frivole Mme Bernard. Mais plus d'un, ébloui, l'aura mal vu. Pour Lamartine, qui regardait vite et de haut, Mme Récamier (en 1822) a un « nez grec », avec « des yeux trempés de la rosée bleuâtre de l'âme ». Ce même nez, c'est celui qu'a sculpté Canova. Précisément le musée de Lyon a acquis en 1860 le détestable buste que le maître italien fit en 1813. Rien n'est plus piquant que de voir aujourd'hui, si près du buste de Chinard, ces yeux levés au ciel et ce nez droit comme un mur. Mme Récamier demeure, dans la galerie des bustes consacrés aux « Lyonnais dignes de mémoire », telle qu'elle avait été dans l'imagination dantesque du Lyonnais Ballanche, qui dédiait sa *Palingénésie* « à celle qui avait été vue comme une vive apparition de Béatrice ».

« Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, la face de la terre aurait changé. » Pascal en était-il sûr ? Et Antoine et César ont-ils vu ce nez historique tel qu'il était et avec les mêmes yeux ? Pour le nez de Mme Récamier, personne, maintenant, ne s'y trompera. Nous pouvons nous fier à Chinard : il se trouve d'accord avec David, l'incorruptible, avec le Génevois Massot, froid et exact[1], qui, en peignant Mme Récamier de face, laissaient deviner quelque chose du profil que nous montre le buste. Le marbre nous dit avec son sourire que la beauté qui fut triomphante, depuis le Directoire jusqu'à la Restauration, était du siècle de Greuze et de Boucher. Cette petite découverte ne sera pas le moindre plaisir de ceux qui viendront voir à Lyon la plus célèbre des Lyonnaises, ressuscitée par le meilleur des sculpteurs lyonnais.

E. BERTAUX

1. Voir le tableau appartenant à M. Delphin, de Lyon, et reproduit en tête de l'ouvrage de M. Herriot.



ÉTOILES EN FAÏENCE LUSTRÉE (PERSE, XIII[e] SIÈCLE).

LES

NOUVELLES SALLES DU MUSÉE DE CONSTANTINOPLE[1]

DEVANT Tchinili-Kieuchk, — le *kiosque aux faïences*, — on n'imagine plus un Mahomet II conquérant, grand sabreur, chargeant à la tête de ses troupes, entrant à cheval dans l'église de la Divine Sagesse ; il semble que seul un prince philosophe et dilettante, épris d'art et de rêverie, amoureux de silence et de beaux paysages, ait pu construire, loin de son palais[2], sur cette colline toujours rafraîchie par la brise de mer, cette délicieuse « folie ».

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 251.

2. Mahomet II habitait un palais situé sur l'emplacement qu'occupe aujourd'hui le ministère de la Guerre. C'est là, à proprement parler, l'Eski Serai, le *Vieux Palais*. Ce que nous désignons d'ordinaire par ce nom, — le palais dans l'enceinte duquel est construit le musée, — est en réalité le *Palais Neuf*, Iéni Serai, que les Turcs appellent habituellement *Palais de la Porte du Canon*, Top Capou Serai. Les sultans y ont habité d'une manière permanente depuis Soliman le Magnifique jusqu'au sultan Mahmoud.

C'est le plus ancien des monuments que les Turcs aient élevé à Constantinople après la prise de la ville, et c'est le seul qui puisse aujourd'hui nous donner une idée de leur architecture civile à cette époque. A ce double titre, il mérite de nous arrêter un moment.

Le plan en est simple : c'est, à l'extérieur, un édifice carré, que prolonge, en arrière, une petite abside à cinq pans ; sur toute la largeur de la façade règne un balcon couvert que protégeait autrefois un grand auvent de bois ; il repose sur quatorze colonnettes octogonales, qui, montant jusqu'à la partie haute du monument, y reçoivent la retombée d'ogives persanes, au-dessus desquelles courent une corniche alvéolée et une petite attique, ajourée d'étoiles, qui se continuent sur les trois autres côtés ; à l'intérieur, c'est une croix grecque, supportant, à la croisée de ses bras, un tambour rectangulaire sur lequel une calotte sphérique repose par l'intermédiaire de trompes alvéolées ; les quatre quartiers de la croix sont occupés chacun par une chambre.

Ce plan ressemble singulièrement, comme on l'a déjà noté, à celui de la Mosquée Verte de Brousse et témoigne incontestablement de certaines influences byzantines. La coupole sur trompes révèle au contraire des méthodes de construction persanes, et la décoration parait aussi l'œuvre d'artistes de l'Iran. Elle n'est conservée que sur la façade et dans quelques parties de l'intérieur ; mais, si réduite qu'elle soit, on en peut encore juger la beauté de composition et de coloris. Elle est toute en faïences, — de là le nom du kiosque, — ou, plus exactement, en briques et en carreaux vernissés. Les antes, au droit des dernières colonnes, sont recouvertes de dessins géométriques, blancs, turquoise et bleu de cobalt, parmi lesquels apparaît le nom d'Ali, neveu du Prophète ; sous la voussure de l'entrée, dessins et coloris sont les mêmes, mais le principal motif y est fourni par une inscription arabe quatre fois répétée : (*Wetewekkeltu ala khaliki Je me remets a mon créateur*). L'archivolte de cette voussure, les tympans des fenêtres, placées à droite et à gauche, sont revêtus, non plus de briques, mais de mosaïques de faïence où ondulent des rinceaux blancs, à rameaux turquoise, à efflorescences jaunes ou violet de manganèse, découpés avec une sûreté de main telle, qu'à quelques mètres de distance les joints n'en apparaissent plus. Sur l'archivolte, de petits médaillons circulaires, remplis de caractères coufiques, répètent la phrase : *Allah ek*

ber (*Dieu est grand*) ; sur les écoinçons des tympans latéraux, d'autres médaillons portent quatre fois, dans la même écriture, les noms de Mohammed et d'Ali. Cette répétition du nom du grand calife des Chiites équivaut presque à un certificat d'origine[1] et prouve, avec une quasi certitude, que toute cette décoration est l'œuvre de Persans, l'architecte lui-même eût-il été un Turc[2]. Au-dessus de la porte, une grande inscription persane développe ses caractères blancs et jaunes, sertis en mosaïque sur



Fig. 1. — Tchinili Kieuchk.

un fond bleu, parsemé de fleurettes et de rinceaux. L'intérêt historique n'en est pas moindre que l'effet décoratif : elle nous apprend que le monument fut achevé à la fin du mois Rabi-ul-akhar 877 (septembre-octobre 1472).

A l'intérieur, la chambre la mieux conservée, celle de l'angle sud-ouest, à gauche de l'abside, est revêtue, jusqu'à mi-hauteur, de carreaux hexagonaux bleu turquoise, autour desquels des plaques triangulaires,

1. On sait que les Persans *Chiites* suivent la tradition d'Ali, tandis que les *Sunnites*, Arabes et Turcs, reconnaissent comme héritiers et successeurs du prophète, Abou Bekr et Omar.

2. La tradition qui attribue le Tchinili-Kieuchk à l'architecte turc Kemal eddine ne repose, autant que j'en puis juger, sur aucun document sérieux.

bleu de cobalt, dessinent comme de grandes étoiles ; chaque panneau est encadré d'un rang de briques d'un beau violet de manganèse ; ailleurs l'hexagone, en bleu de cobalt, est cerné d'un filet blanc ou turquoise, ou cantonné de petits carreaux de cette dernière couleur ; sur ces teintes plates avaient été posés, — sur l'enduit et après cuisson, — des ramages d'or, fixés au feu de moufle ; ils ont disparu presque entièrement ; mais, aux endroits où ils sont conservés, ils donnent à cette décoration, surtout quand ils se détachent sur le bleu profond du cobalt, une richesse et un éclat incomparables.

Le kiosque a été restauré au XVIe siècle sous le sultan Mourad. Nous le savons par une inscription en vers, du poète persan Assari[1], sculptée, dans la chambre que nous avons décrite, sur les côtés d'une niche où fut alors installée une jolie fontaine de marbre, ornée de fraîches peintures représentant un paon tout rayonnant d'or entre des rameaux de pêchers en fleurs. Depuis lors, il est probable que le kiosque fut abandonné à lui-même. En 1875, quand on y déposa les antiques de Sainte-Irène, on supprima l'escalier qui était placé sous le balcon et on le remplaça par celui qu'on voit sur la figure (fig. 1) : addition sans doute nécessaire, mais fâcheuse, car elle rompt l'unité de la façade et reste sans liaison avec l'ensemble. Il y a deux ans, après que ces mêmes marbres eurent été transportés dans l'aile nouvelle du musée, Tchinili-Kieuchk, discrètement restauré, devint un musée d'antiquités musulmanes. Rarement il y eut harmonie plus intime entre un édifice et sa destination. Les objets d'art musulmans étaient, jusque-là, accumulés au premier étage du musée des sarcophages, dans une salle qui avait un peu, — on peut bien le dire aujourd'hui, — l'aspect chaotique d'un magasin d'antiquaire. Quand on les vit dans le kiosque, chacun en bonne place et groupés par familles, ce fut comme une révélation de trésors ignorés, tant la beauté du cadre et la douceur de la lumière les mettaient en valeur. Halil bey s'était dévoué à cette tâche longue et délicate ; il y avait apporté, avec un goût très sûr, sa connaissance approfondie des histoires orientales et des arts islamiques. Ces notes lui doivent beaucoup, et je l'en remercierais s'il n'avait à l'avance refusé tout remerciement.

1. Le pavillon y est appelé *Syrtcha Séraï*, expression équivalente à Tchinili-Kieuchk, *syrtcha*, comme *tchini*, signifiant faïence ; comparez la *Syrtchaly Medresse* à Konia. *Tchini* vient de *Tchina*, la Chine.



LAMPE DE MOSQUÉE

[illegible] XVIe [illegible]

La sculpture en pierre dure est toujours restée, chez les musulmans, d'une pratique assez limitée, et sauf quelques exceptions, elle est purement décorative. La matière présentait de grandes difficultés de travail ; elle n'avait pas, comme les faïences, cette beauté de couleurs à laquelle les Orientaux sont très sensibles ; elle se prêtait, moins que le bois, à recevoir un revêtement polychrome ou incrusté. A part le relief de Konia, dont nous avons parlé précédemment, la figure humaine est absente des pierres islamiques du musée. M. Migeon a déjà reproduit dans son *Manuel*[1] un linteau de niche qui provient de Diarbékir. C'est une dalle rectangulaire dans laquelle sont évidés deux petits arcs aux bords découpés (le motif fait penser à l'archivolte de certains ciboriums chrétiens); dans l'écoinçon, entre les arcs, deux faucons ou deux aigles adossés tournent leur tête l'un vers l'autre, et, sur les tympans, des dragons ailés volent à travers les enroulements d'arabesques ; la sculpture, plate et découpée à arêtes vives, est d'une grande précision et d'une grande vigueur décorative ; à la partie supérieure, une frise d'inscription en coufique fleuri a résisté jusqu'à ce jour à toutes les tentatives de déchiffrement[2].

Dans une armoire de la même salle, sont exposés de très intéressants fragments d'une petite frise en stuc moulé ; on y voit, en plus de quelques motifs géométriques, des animaux : lévriers, lions, oiseaux, paons, se mouvoir parmi les tiges d'un rinceau végétal ; l'homme y est même représenté plusieurs fois et figure à cheval, debout ou assis, avec des rondeurs de formes qui semblent dénoter une origine persane.

Je serais tenté de croire que le linteau, comme les stucs (qui sont de même provenance), doivent être attribués à cette dynastie turcomane des Ortokides, qui paraît dans la Mésopotamie vers la fin du ve siècle de l'égire. Ces princes, qui furent, au début, vassaux des Seldjoukides, paraissent avoir été d'une orthodoxie plus accommodante encore que celle de leurs suzerains. A cet égard, la série de leurs monnaies est très curieuse ; non seulement l'aigle à deux têtes y paraît à plusieurs reprises, mais ils ont frappé des coins copiés sur des pièces romaines, byzantines ou sassanides, et n'ont même pas hésité à reproduire le Christ, soit en

1. P. 76, fig. 66.

2. M. Migeon l'a publiée comme un « fronton de porte » ; ses dimensions réduites et l'absence de tout scellement ne semblent guère convenir à cet emploi.

buste, avec le nimbe crucigère, soit assis sur un trône, à l'imitation des monnaies de Manuel Comnène.

Les arts du bois sont représentés ici par un certain nombre de pièces d'un très beau style. Un grand *mimber* (chaire à prêcher) d'Ourfa, l'ancienne Édesse, avec ses parois recouvertes de motifs géométriques, dessinés par de fines baguettes profilées, et sa rampe ajourée (fig. 5) rappelle de très près les œuvres de l'école du Caire, en particulier le mimber de la mosquée de Kaït bey, au Kensington Museum, qui est du xve siècle. Les fleurs peintes, d'une exécution très négligée, qui en remplissent tous les petits panneaux, n'appartiennent peut-être pas à la décoration primitive. D'un grand mimber seldjoukide, découvert à Angora et daté par son inscription de l'année 699 H. (1299/1300 ap. J.-C.), il ne reste que d'importants fragments où se combinent ingénieusement les rinceaux persans et le décor linéaire cher aux ébénistes arabes. Un grand *coursi* (tribune), malheureusement incomplet, de même provenance, est divisé en panneaux, treillagés comme les ouvertures d'un moucharabieh et encadrés par une zone touffue d'entrelacs d'une stylisation très vigoureuse et très décorative.

Nous reproduisons, à la figure 2, un *rahlé* remarquable qui est une pièce historique. Tous les voyageurs connaissent ces lutrins, formés de deux planches articulées en X et qui servent de pupitre à lire le Coran. Le musée en possède plusieurs, de fabrication turque, incrustés d'ivoire, de nacre et d'écaille. Celui-ci est une œuvre de pure ébénisterie. Il a appartenu à Kaï Kaous, — très probablement Kaï Kaous II, — fils de Kaï Khosrau, sultan de Konia (xiiie siècle). La partie supérieure est tout entière recouverte d'une inscription religieuse où figure le nom du sultan; le panneau inférieur est ciselé d'arabesques du plus beau style persan.

Une des gloires du musée, c'est sa collection de portes sculptées. Deux ont été déjà publiées par M. Migeon, aux figures 102 et 103 de son *Manuel*. Celle que nous reproduisons ici (fig. 3) est de provenance inconnue. Quand, il y a quelques années, le palais l'envoya au musée, elle était recouverte d'une peinture blanche si épaisse que la surface en semblait presque lisse; ce badigeon barbare fut gratté minutieusement; la décoration sculptée reparut, et, chose curieuse, on vit peu à peu ressortir les couleurs primitives qui, sans retrouver leur première intensité, gagnèrent

une profondeur et une chaleur de tons qui en augmente beaucoup la beauté. L'ornement est tout géométrique; les petits compartiments du panneau central sont creusés de fines arabesques; en bas, ils étaient remplis par une marqueterie d'ivoire; en haut, décorés de même, ils encadrent une inscription : *La vie n'est qu'une heure, fais-en une œuvre méritoire*, dont les lettres se détachent parmi les sinuosités compliquées de rinceaux persans. Les tons appliqués sur les panneaux sont le rouge et le jaune; le bord, peint en vert, était animé de quelques fleurs, tracées avec un vert plus sombre ou un rouge brun; sa surface unie met en valeur les parties travaillées; une feuillure finement ouvragée, de belles ferrures ajourées complètent un ensemble qui, sans avoir la somptuosité ni la fantaisie de certaines menuiseries arabes ou seldjoukides, est d'un grand effet et d'un style très noble.



FIG. 2. — RAHLE EN BOIS
(ART SELDJOUKIDE, XII° SIÈCLE).

Dans les derniers siècles, l'art turc semble avoir pris, de plus en plus, le goût des bois incrustés : on pourra voir ici des portes, des volets, des boîtes à Coran et des cassettes, exécutés dans cette technique avec beaucoup d'habileté et un sens très fin du pittoresque.

Quant au rococo, dont on peut déplorer l'influence en Orient, mais qui n'y produisit pas toujours des œuvres méprisables, on en pourra juger par une grande console dorée, à pieds torses, et par deux *kaouklous* (étagères à fez), d'un dessin fort élégant, avec leurs enroulements Louis XV et leurs gracieuses guirlandes de roses.

La céramique est l'art oriental par excellence. C'est là qu'il a produit quelques-uns de ses chefs-d'œuvre les plus séduisants : c'est là (et sur les tapis) qu'il a pu, le plus librement, se laisser aller à sa passion des couleurs brillantes et à l'ingéniosité de son imagination.

La collection de céramique persane est encore pauvre. Elle comprend cependant une belle frise d'inscription, et quelques fragments de briques à reflets métalliques et décor en relief, qui semblent dater du XIVe siècle ; au XIIIe appartiennent sans doute ces étoiles octogonales (voir la figure en tête de l'article), auxquelles manquent, malheureusement, les croix entre les bras desquelles leurs pointes s'inséraient ; des oiseaux, des panthères, des lièvres et des personnages humains y sont dessinés parmi le décor floral qui serpente sur un fond vermiculé à reflets d'or. Les traits de détail étant indiqués par le même ton, l'ensemble est un peu confus ; le bleu de la bordure, posé rapidement, manque un peu de force et d'accent, mais le reflet est si chaud et si vibrant que tous ces défauts disparaissent dans un chatoiement de couleurs.

Les amateurs seront heureux de rencontrer ici une fort belle collection de faïences syriennes, de la fabrique de Rakka. Si elle ne possède pas quelques-unes de ces pièces intactes et parfaites qui ont déjà pris place dans plusieurs collections européennes, elle a du moins le grand avantage du nombre et de la provenance certaine, puisqu'elle est sortie tout entière de fouilles dirigées, au nom du musée, par Th. Macridy bey.

On admet, en général, que la fabrique remonte au calife Haroun er-Réchid, qui s'établit pendant un certain temps à Rakka (probablement l'ancienne Nikêphorion-Léontopolis), quand des difficultés politiques l'obligèrent à quitter Bagdad. La ville fut détruite en 1259, et il est vraisemblable que la plupart des produits que nous possédons sont de cette dernière époque. Ils proviennent certainement d'une fabrique locale et en représentent probablement les rebuts, car dans les milliers de vases ou de tessons que

Macridy bey a trouvés entassés au même endroit, la proportion des « ratés » était très considérable. La technique en est très simple ; la couleur et le décor posés sur une terre rosée, assez grossière, le potier trempe son vase dans un enduit siliceux, en le tenant par le pied, qui, en général, n'a ni couleur ni couverte et montre la terre toute nue. Amphores sans anses, grandes coupes évasées à pied, bouteilles à une anse et bec lobé, vases pansus très convexes, coupés net sur l'épaule, gobelets, écuelles, bols, petites lampes, telles sont les formes les plus fréquentes. Les coloris sont d'une grande variété : le bleu y domine, avec l'ornement en noir ; le vert n'y est pas rare ; on y rencontre aussi un gris olivâtre, et le brun, sur un fond blanc légèrement teinté, parfois avec surcharges en bleu ou en vert. Le répertoire des motifs est pauvre, très stylisé et souvent d'une exécution très grossière. Signalons un curieux fragment, où l'on voit un centaure tirant de l'arc, un autre avec un personnage assis, à face poupine, de style persan ; le décor plastique n'apparait qu'à titre

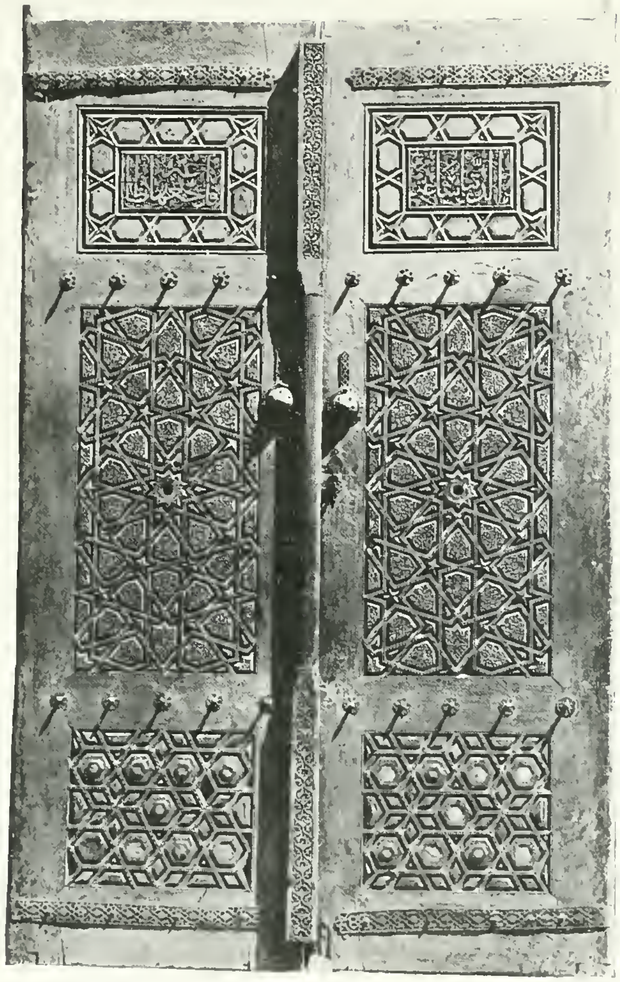


Fig. 3.
Porte en bois, avec incrustations d'ivoire.

d'exception et toujours sous des formes molles et confuses. La beauté de ces vases est toute dans celle de la couverte : intacte, elle a une transparence et un éclat admirables ; oxydée par le séjour dans le sol, elle se mue en lamelles d'argent sur lesquelles la lumière se réfracte et se décompose comme à travers les faces d'un prisme.

Transporté carreau par carreau et laborieusement reconstitué dans le transept nord du kiosque, le mihrab de Caraman (fig. 4) est un témoin splendide de l'art de ces Caraman-oghlou, qui héritèrent d'une partie de la puissance des Seldjoucs. Il provient de la mosquée Imaret djami et date du xiv[e] siècle. Dans un grand panneau rectangulaire s'ouvre une niche aiguë dont les alvéoles bleu sombre étaient jadis fleuries de ramages dorés. A l'extérieur, la décoration se tient dans une harmonie générale bleue (turquoise et cobalt), relevée de blanc, de vert, de violet (manganèse), d'un peu de rouge brun et d'or ; sur le cadre, une grande inscription de *sulus* blanc et de coufique doré se détache parmi des arabesques turquoise, et toute la surface est comme une prairie merveilleuse où, sur un fond bleu saphir, poussent, autour des rinceaux d'un feuillage d'or, des efflorescences de turquoise, de rubis et de diamant.

Fabriqué en Asie mineure ou importé, le mihrab de Caraman appartient en réalité à l'art persan. La formule originale de la céramique anatolienne ne se révèle guère qu'au xvi[e] siècle : ce sont ces carreaux à fond blanc, décorés de larges compositions florales où, parmi le bleu et le vert, apparaît, comme couleur caractéristique, un rouge tomate, de composition minérale, toujours posé avec un léger relief qui en accroît encore la puissance. Appliqué à la décoration des vases, ce procédé a produit quelques chefs-d'œuvre dont aucun n'est plus achevé que la paire de grandes lampes[1], placées sous une vitrine, au centre même du kiosque. La beauté des bleus disparaît malheureusement dans la reproduction : on pourra admirer du moins la pureté de la forme, l'élégance et la liberté du dessin et l'originale beauté de ces cabochons turquoise posés à même sur la panse (voir l'eau-forte, p. 341).

Ces beaux vases ont dû être fabriqués à Nicée ou à Coutaya. De cette

1. J'emploie le mot consacré pour cette forme de vases, mais l'aspect seul en dit qu'ils n'ont jamais pu servir à cet usage. Ce sont en réalité des vases de suspension qu'on plaçait dans les mosquées pour leur seule beauté.

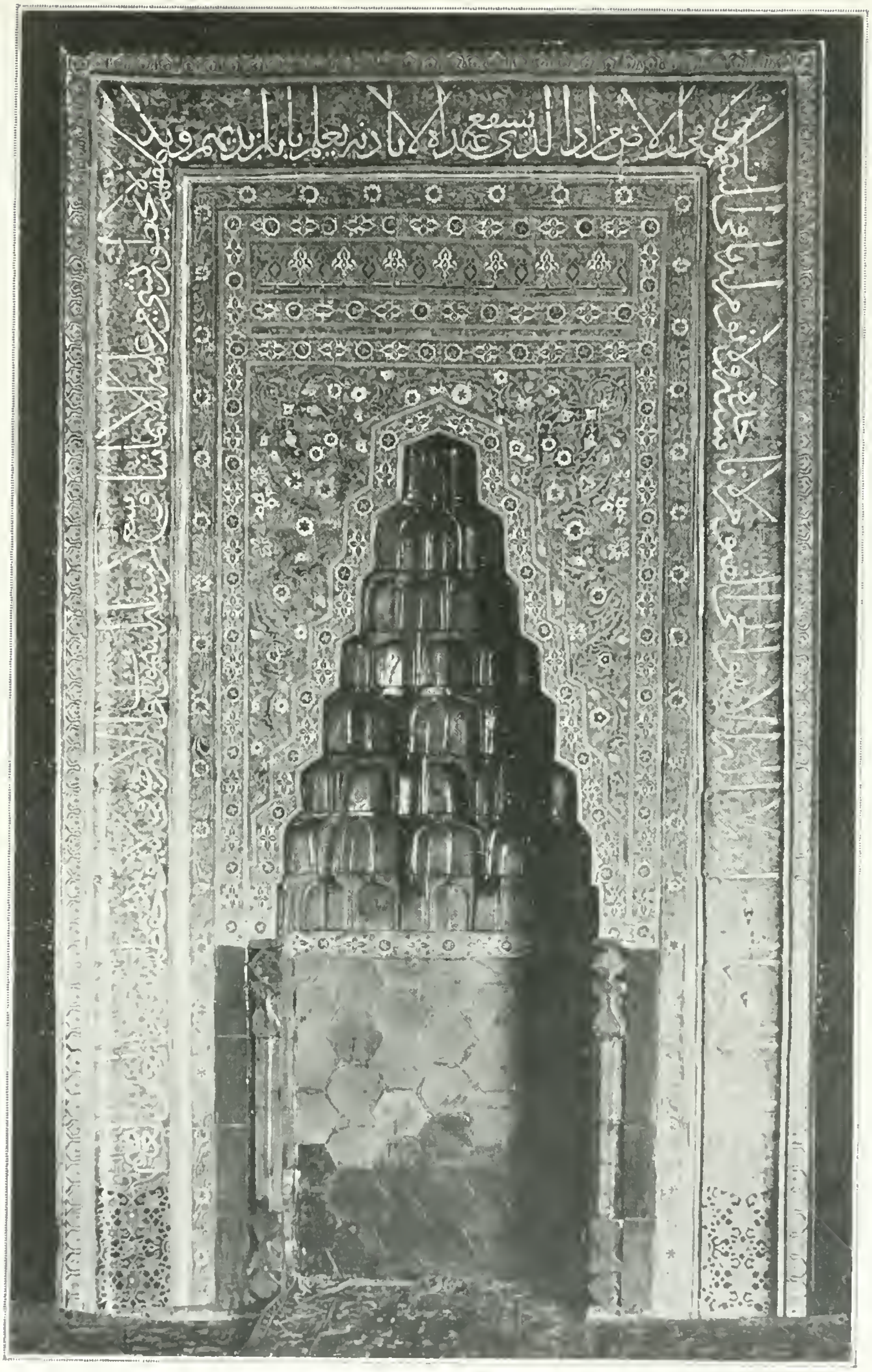


FIG. 1. — MIHRAB DE CARAMAN (XIVe SIÈCLE),
provenant de la mosquée Imaret djami

dernière ville proviennent deux autres « lampes » d'une faïence très fine, décorées sur la panse d'arabesques, sur le col de « nuages » chinois, le tout d'un même bleu gris, un peu plus foncé sur les bords ; des médaillons à fond vermiculé portent, réservées en blanc, des inscriptions dont l'une reproduit les noms de Mahomet et d'Ali. Depuis que, sur l'un des plus anciens vases de cette série, a été lu le nom d'un certain Abraham

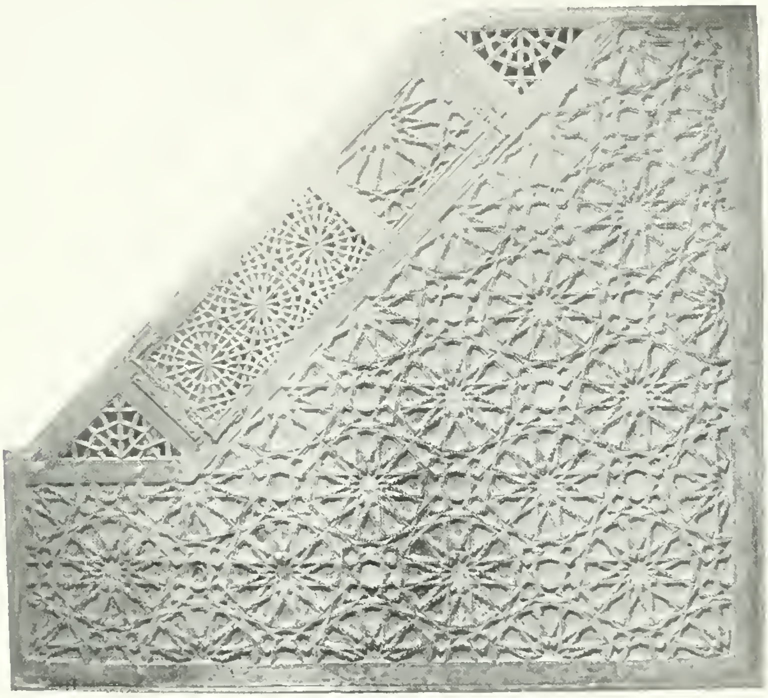


Fig. 5. — Mimber d'Ourfa (xvie siècle).

de Coutaya, Arménien mort en 1510, on s'accorde à les attribuer aux ateliers de cette ville. L'influence iranienne y est indéniable, mais les motifs semblent empruntés aux tapis plutôt qu'à la céramique persane.

Le plus beau tapis que possède le kiosque est reproduit dans la récente publication du Dr Martin. C'est une pièce persane de grandes dimensions, admirable par la hardiesse du dessin, la liberté de la composition et la richesse des couleurs ; c'est aussi, semble-t-il, un des plus anciens tapis qui nous aient été conservés : il peut dater du xive siècle ;

l'aspect en a encore un peu la rudesse moyenâgeuse ; rien n'y annonce encore les harmonieuses symétries, l'élégance déjà formulée des arabesques, les motifs d'importation chinoise qui caractérisent les plus beaux tapis du XVIe siècle. Un lambeau provenant d'un grand tapis découvert à Sivas, qui se trouve dans un état trop misérable pour être reproduit ici, présente un grand intérêt par les faucons à double tête qui y remplissent les médaillons de la bordure ; l'oiseau y est traité d'une manière toute stylisée, sans aucune trace de ce sentiment naturaliste qui se manifeste même dans le décor héraldique des soies plus anciennes : ce motif semble indiquer qu'il a été fabriqué pour un prince seldjoukide, certainement dans un atelier persan. Les ateliers d'Asie mineure figurent ici par deux tapis de Ladik et un Ghieurdès ; c'est une des sections qu'il serait le plus désirable et le plus facile d'enrichir, car c'est là, au premier chef, une industrie nationale et dont les origines, dans le pays même, remontent à l'antiquité la plus reculée. Les tisseurs anatoliens, à l'époque turque, n'ont plus créé de types originaux : ils combinent les motifs géométriques des tapis du Caucase avec le décor floral persan qu'ils reproduisent dans des formes plus rigides et plus stylisées ; mais ils ont un très vif sentiment du coloris, le goût des compositions claires et bien balancées, et, si leur nœud n'a pas la ténuité du nœud persan, ils ont cependant tissé, à Ghieurdès et à Koula, des pièces d'une incomparable souplesse.

La reliure de la figure 6 est évidemment composée à l'imitation des tapis persans. C'est, vraisemblablement, une œuvre persane, qu'on peut attribuer à l'époque de Chah Abbas († 1627). La reliure orientale (*djild*) comprend, outre les plats et le dos, une sorte de garde (*makleb*), adhérente à l'un des plats et se rabattant sur l'autre pour protéger la tranche du livre. Les plus anciennes du musée sont d'origine arabe et ornées de motifs imprimés, empruntés au décor du bois. Dans les reliures persanes, l'ornement est repoussé, sur une feuille de cuir parfois extrêmement mince, dans des matrices en peau de chameau, très dures, où les motifs ont été creusés au couteau. Sur la face intérieure des plats, apparaissent des médaillons remplis d'arabesques découpées à jour avec une si prodigieuse finesse et une sûreté de main si stupéfiante, que c'est à peine une métaphore que de les comparer à une toile d'araignée. Ils sont

alors placés sur un fond coloré, rouge ou bleu, sur lequel ils se détachent comme une dentelle impondérable.

Dans le transept sud sont groupés les objets de métal : une seule pièce historique, une lampe ajourée (trouvée à Birghi, près Oedemich,

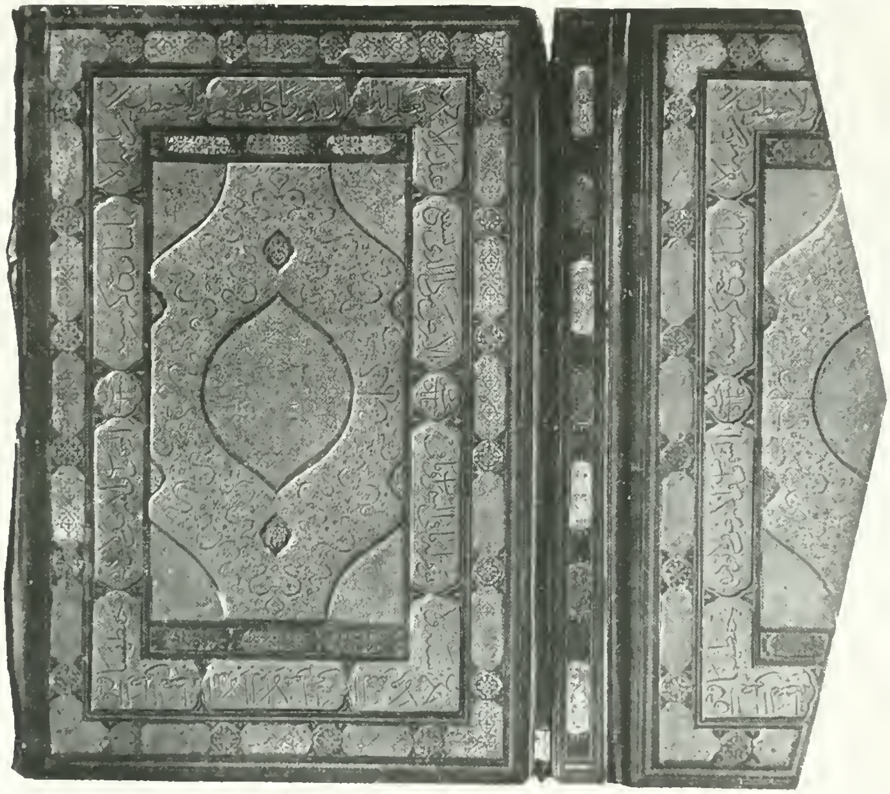


Fig. 6. — Reliure persane du xvii° siècle.
Plat et garde (face intérieure)

vilayet de Smyrne), portant le nom du sultan mamlouk Mohammed, fils de Kalaoun, qui régna, avec deux interrègnes, de 1293 à 1341, puis une belle série de chandeliers de cuivre, « art de Mossoul », dont le plus riche, tout incrusté d'argent, porte, à la partie supérieure, une inscription où la haste des lettres s'achève par une tête minuscule : curieux exemple, mais non pas unique[1], de la séduction exercée par la figure humaine sur les artistes musulmans et témoignage instructif de la valeur presque exclu-

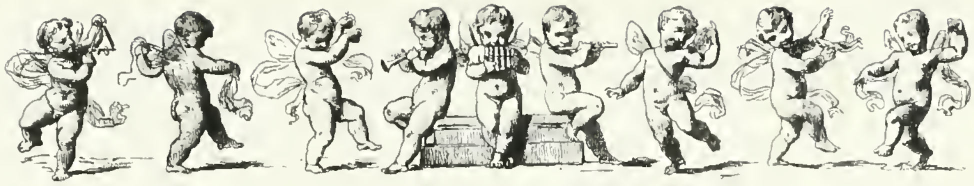
1. Comparez le « baptistère de saint Louis », au Louvre, et Migeon, *Manuel*, p. 194-196.

sivement décorative qu'ils attachent à l'épigraphie ; il leur est arrivé d'ailleurs de graver ou de peindre, sur la panse de leurs vases, des caractères dénués de sens, et ces frises d'écriture ont paru si belles aux architectes byzantins qu'ils les ont parfois imitées pour égayer la nudité d'un mur ou encadrer l'archivolte d'une fenêtre.

Je ne puis que mentionner une intéressante série d'instruments astronomiques, une très importante collection de plats, burettes, écuelles, étriers, pièces de harnais, en cuivre doré, repoussé ou incisé, précieux restes d'une industrie turque, le *tombac*, qui n'est plus pratiquée aujourd'hui. Et voici des vases à parfums, des brûleurs d'encens, des aiguières, dont l'une appartint à la sultane Keuchem, qui construisit Iéni djami ; des armes, des cuirasses damasquinées d'or, des casques persans et mamloucks, incrustés d'argent ; des instruments de musique et des spécimens d'écriture : coufique, sulus, nechki, diwani, talik, djéri ; çà et là sont dispersés sur les murs de petits chefs-d'œuvre de patience calligraphique où, sur un fond d'or rehaussé d'arabesques et parfois enluminé, une main pieuse et habile a tracé, en beaux caractères, d'édifiantes pensées ou ingénieusement combiné le toughra d'un sultan...

Je voudrais terminer en exprimant un vœu : c'est que ce joli musée ne servît pas seulement aux études des savants et au plaisir des amateurs, mais qu'il fournît à l'artisan turc des modèles et des leçons, qu'il le rendît à ses traditions anciennes, qu'il l'affranchît des influences occidentales qui, depuis si longtemps, s'imposent à lui, et sous les formes les plus grossières et les plus viles. En s'efforçant de faire comprendre à leurs compatriotes la beauté et le charme du vieil art national, Hamdy bey et ses collaborateurs contribueront de la manière la plus efficace à la richesse et au développement économique de leur pays.

GUSTAVE MENDEL.



LE CATALOGUE DE LA VENTE SOPHIE ARNOULD

ILLUSTRÉ PAR GABRIEL DE SAINT-AUBIN

I

Les Goncourt ont laissé un livre sur Sophie Arnould, un livre charmant, mais à refaire en entier, le sujet n'y étant qu'effleuré à peine et les quelques pages où se trouve esquissée la biographie de la spirituelle cantatrice n'ayant d'autre objet que de servir de préambule à des lettres inédites, écrites par Sophie Arnould pendant les toutes dernières années de sa vie. Sur le reste, vie privée ou carrière théâtrale, rien que des indications superficielles, et la documentation d'un journaliste pressé.

On peut regretter que des curieux, à qui le XVIIIe siècle était si familier et qui se sont montrés par ailleurs si friands du détail vivant, du petit fait caractéristique, n'aient pas cherché à éclairer d'un jour plus précis une des figures les plus singulières de son temps, dans le monde du théâtre et de la galanterie. Renseignés comme ils l'étaient sur les choses et les gens de la brocante, au XVIIIe siècle, quel joli chapitre ils auraient pu écrire, par exemple, sur Sophie Arnould « amateur d'art », au lieu de s'en tenir à cette seule citation de la *Correspondance de Grimm*, datée de mars 1777 : « Le buste de Mlle Clairon ayant été exposé, ces jours passés, à la vente du cabinet de feu M. Randon de Boisset, Mlle Arnould en doubla la première enchère ; il n'y eut personne qui se permît d'enchérir sur elle, et le buste

lui fut adjugé. Toute l'assemblée applaudit à différentes reprises. Un anonyme lui envoya sur le champ le quatrain suivant :

> « Lorsqu'en l'applaudissant, déesse de la scène,
> Tout Paris t'a cédé le buste de Clairon,
> Il a connu les droits d'une sœur d'Apollon
> Sur un portrait de Melpomène. »

Il eût été facile de compléter cette information, puisque, sur un catalogue annoté de la vente Randon de Boisset, que possède la Bibliothèque nationale, on voit figurer, en regard du « buste de Mlle Clairon, de proportion naturelle, par un artiste savant », vendu sous le n° 274, le nom de l'acquéreur et le prix d'achat : *Mlle Arnoult, 72 livres.*

Et ce n'est pas là un fait isolé : il arriverait plus d'une fois à celui qui prendrait la peine de dépouiller les catalogues annotés des grandes ventes faites entre 1767 et 1777, de rencontrer le nom de la cantatrice, alors dans tout l'éclat de ses triomphes, inscrit en marge à côté des noms des plus célèbres amateurs de son temps. En veut-on des exemples ? A la vente Gaignat (1768), on la voit acquérir pour 1.100 livres une boîte de laque à fond noir, décorée de magots d'or en relief, portant le n° 169 ; et, plus tard, lors de la dispersion de la collection Blondel de Gagny (1776), elle se fait adjuger pour 2.410 livres une tapisserie de Beauvais à sujets de la fable, de la composition de J.-B. Oudry (n° 1062), et plusieurs autres œuvres d'art, notamment *une Négresse peinte sur toile*, par L. Boullogne (n° 214), qu'elle paye 153 livres.

Elle suivait si assidûment les grandes ventes qu'elle devait bien finir par y rencontrer un des plus fidèles habitués de ces spectacles de la vie parisienne : c'est Gabriel de Saint-Aubin que je veux dire, et qui la dessina, naturellement, comme il dessinait tout ce qu'il rencontrait, choses et gens. Ce dessin du petit maître faisait partie du *Recueil des Saint-Aubin* de l'ancienne collection Destailleur, quand il a été décrit par Edmond de Goncourt, qui ne paraît pas, d'ailleurs, l'avoir très bien compris. Au surplus, voici sa description : « Dans un intérieur, plein de statues et d'antiquités vagues, une femme est accoudée sur la tablette d'une cheminée chargée de vases. Son manchon posé sur une chaise à côté d'elle, elle tend à la flamme la semelle d'un soulier à talon haut, pendant qu'une autre femme lui parle à l'oreille avec un geste qui semble recommander la discrétion ».

En haut du croquis, signé *G. d. S. A.*, on lit, de l'écriture de l'artiste :



G. DE SAINT-AUBIN. — SOPHIE ARNOULD AUX GRANDS-AUGUSTINS.

Dessin du *Recueil des Saint-Aubin*. Collection de Mme la comtesse R. de Béarn

Souvenir de Mlle Arnou aux Augustins, le 12 mars 1772. En bas, d'une autre

écriture, que Goncourt a reconnue pour être celle de Charles-Germain de Saint-Aubin, cette note : *En voyant dessiner Saint-Aubin, Mlle Arnoult me dit : « Votre frère n'a point de dents, il fait plus de crouttes qu'il n'en mange »*[1].

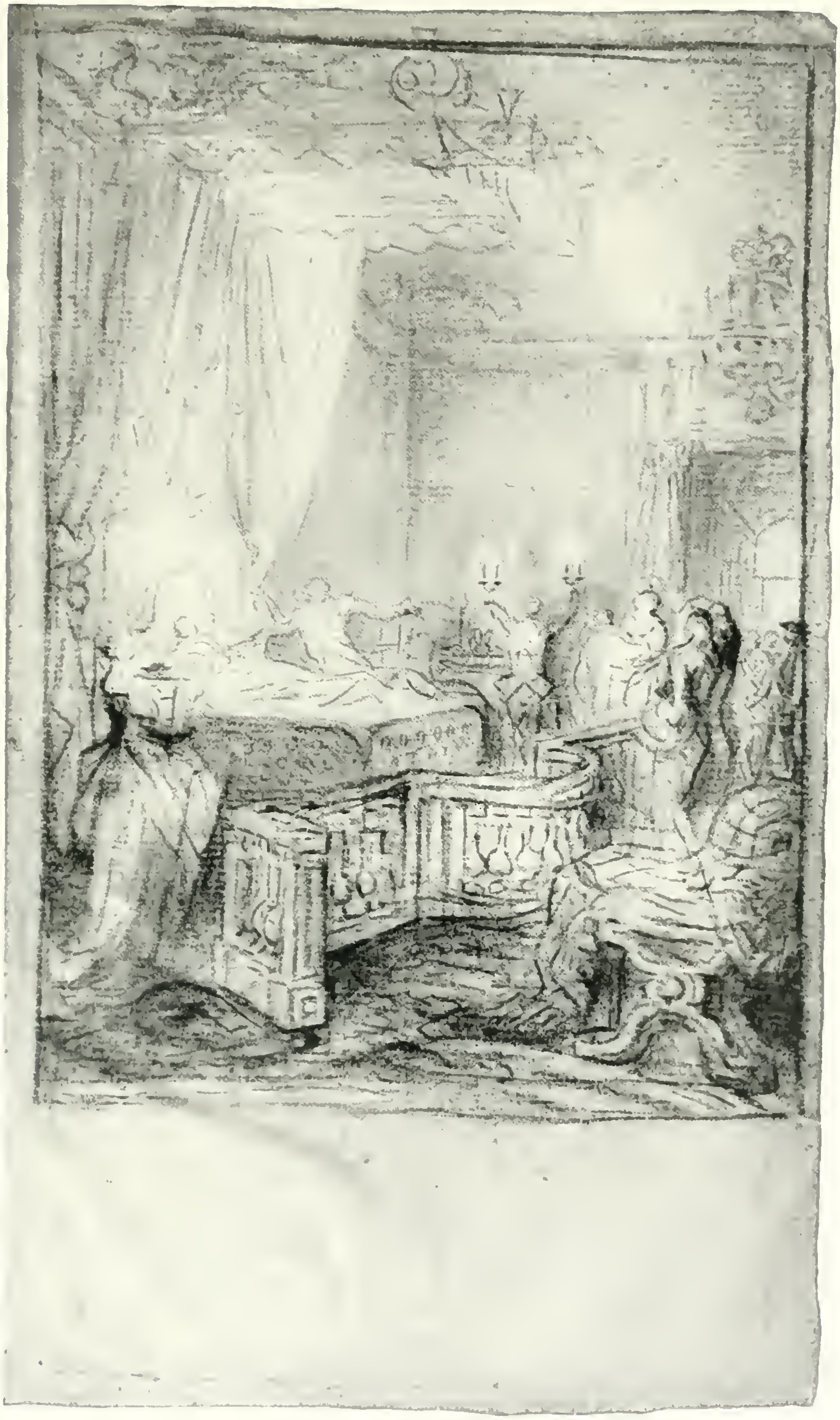
Ce « décor plein de statues et d'antiquités vagues », la note manuscrite qui accompagne le dessin suffit à l'identifier, quand on se rappelle que les ventes du XVIIIe siècle se faisaient soit au domicile des collectionneurs, soit à l'hôtel d'Aligre, dans la salle ouverte par le marchand de tableaux Paillet, soit enfin dans les couvents, et en particulier dans le couvent des Grands-Augustins, dont on louait les salles pour la circonstance. Précisément les *Annonces, affiches et avis divers* du 12 mars 1772 appellent l'attention du public sur une vente d'objets d'art et d'ameublement de toute espèce, qui doit commencer le jour même aux Grands-Augustins et au cours de laquelle fut crayonné le *Souvenir de Mlle Arnou*.

II

Hélas ! dans ses relations avec les salles de ventes, la demoiselle d'Opéra ne devait pas connaître que le plaisir de doubler une enchère aux applaudissements des badauds. Il vint une heure où elle dut à son tour abandonner aux huissiers-priseurs, qui les dispersèrent, une partie des œuvres d'art dont elle avait orné son appartement de la rue des Petits-Champs. Elle fit une vente, — oh ! une vente sans tapage, une modeste vente anonyme, — et ce petit détail de sa biographie serait sans doute resté ignoré, si Gabriel de Saint-Aubin n'était, encore une fois, passé par là.

Parmi les catalogues de ventes, illustrés de croquis marginaux par ce singulier artiste, que possède le Cabinet des estampes, se trouve celui de la collection Natoire. L'ancien directeur de l'Académie de France à Rome était mort à Castel-Gandolfo, le 28 août 1777, et les œuvres d'art qu'il avait réunies, envoyées à Paris dans le courant de l'année 1778, furent vendues à l'hôtel d'Aligre, le 14 décembre et jours suivants : c'étaient des dessins, extrêmement nombreux, de Panini et de Natoire lui-même ; des peintures médiocrement intéressantes, des terres cuites, des pierres gravées, des « pâtes de composition », etc., le tout décrit dans un catalogue de 46 pages,

1. *L'Art du XVIIIe siècle*, éd. in-16, t. II, p. 200. — Ce dessin fait toujours partie du *Recueil des Saint-Aubin* de l'ancienne collection Destailleur (vente 1893, n° 111), appartenant aujourd'hui à Mme la comtesse R. de Béarn, qui a bien voulu nous autoriser à le reproduire.



G. de Saint-Aubin.

La Naissance de Madame Royale (19 décembre 1778), dessin.

Feuille de garde du catalogue de la vente Natoire, Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

comprenant 377 numéros, dont environ 150 ont été dessinés par Saint-Aubin dans les marges de son exemplaire.

A la suite du catalogue de la vente Natoire, on a relié un *Suplément* (*sic*) de 21 pages, ayant une pagination particulière et un titre de départ, titre que l'on trouvera reproduit ci-contre. Ce supplément concernait une vente anonyme, qui devait, dans le principe, avoir lieu à la suite de celle de la collection Natoire, commencée le 14 décembre 1778, mais qui fit ensuite l'objet d'une remise, ainsi qu'en témoigne cette note insérée aux *Annonces, affiches et avis divers* du 27 décembre : « Tableaux originaux, laques anciens et belles porcelaines anciennes du Japon et de la Chine, *qui composent le cabinet de Mlle* ***. Ces objets, compris dans le supplément du catalogue de M. Natoire, n'ayant pu être vendus à la suite des siens, le seront le 30 et le 31 décembre de relevée, rue Saint-Honoré, à l'hôtel d'Aligre, etc. »

Saint-Aubin n'a pas manqué de consigner cette remise sur son catalogue, en même temps que le nom de la mystérieuse *Mlle* *** dont on dispersait le cabinet : on lit, en effet, sur le titre de l'exemplaire conservé au Cabinet des estampes, au-dessous du mot *Suplément*, cette note au crayon : *de Mlle Arnoux, remise au 30 et 31 décembre.*

Ce nom, à pareille date et à pareil propos, c'est toute une révélation. Sophie Arnould, qui était née à Paris le 14 février 1744, avait débuté à l'Académie royale de musique en 1757 : sa grâce, son intelligence de la scène, la beauté de sa voix et la puissance de son émotion lui valurent promptement les grands premiers rôles, et elle acheva d'enthousiasmer le public en interprétant à la perfection les œuvres de Glück. Mais son organe se fatigua très vite, et dès 1776, elle eut maille à partir avec les spectateurs ; des cabales s'ensuivirent, dont l'esprit endiablé de la chanteuse ne put avoir raison ; elle dut songer à la retraite et cessa officiellement d'appartenir à l'Opéra, le 1er janvier 1779 ; elle n'avait que trente-quatre ans [1].

Voilà ce qu'on savait jusqu'à présent. Aujourd'hui, grâce à G. de Saint-Aubin, on apprend qu'en décembre 1778, c'est-à-dire à la veille de se retirer, Sophie Arnould, sans doute à court d'argent, dut se défaire

1. Cette date est certifiée par un brevet du 1er août 1780, qui porte la pension de la chanteuse de 2.000 à 4.000 livres, en rappelant qu'elle a été retenue en qualité de musicienne ordinaire de la chambre du roi, le 1er janvier 1779 (Voir Campardon, *l'Académie royale de musique*, t. I, p. 25).

d'une partie de ses bibelots. Or, il ne paraît pas que, parmi les 116 numéros portés au catalogue, nombreux aient été ceux qui avaient une réelle importance ; en tous cas, les chiffres des enchères sont assez pauvres, et même inférieurs, pour certains objets, aux prix d'achat autrefois payés par la demoiselle.

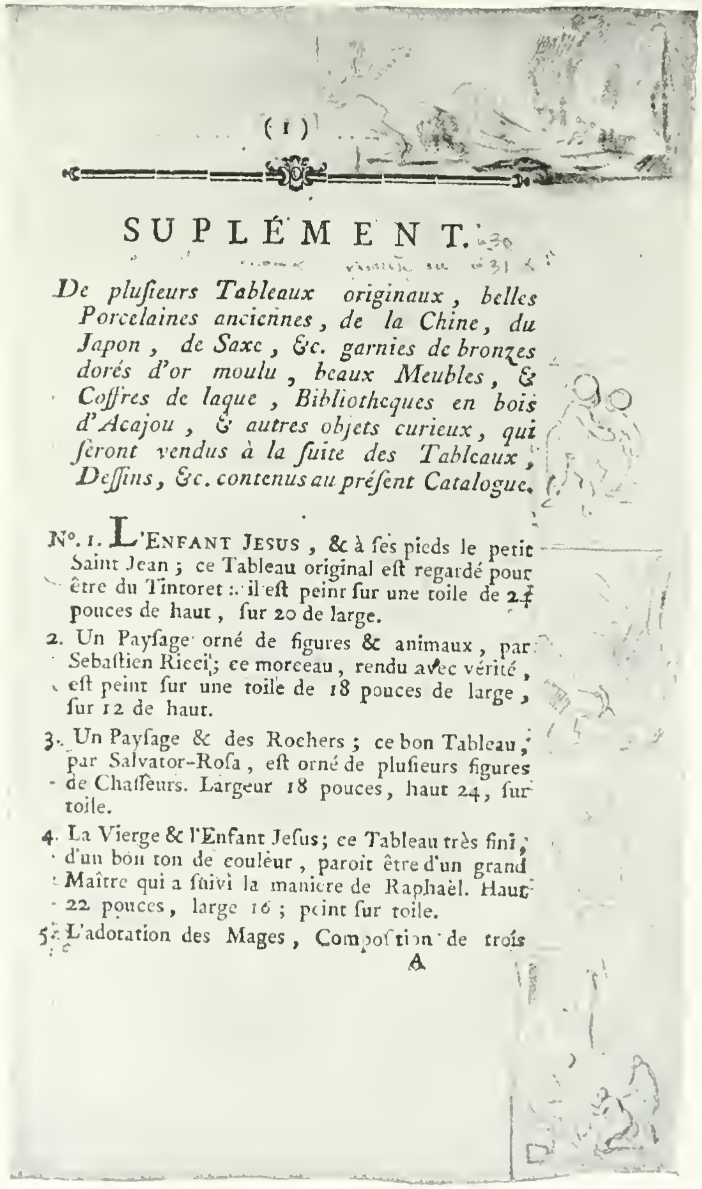
La *Négresse* de L. Boullogne, par exemple, reste à 63 livres, au lieu des 153 que Sophie Arnould se l'était fait adjuger à la vente Blondel de Gagny ; et Saint-Aubin, qui dessine cette *Négresse* sur son catalogue, note, entre les lignes, qu'elle *ressemble à Rosalie de l'Opéra*. Ah ! le bon billet, et comme il connaissait bien son Paris, ce diable d'homme, à l'affût de tous les potins et de tous les faits-divers ! Cette Rosalie Levasseur, dite Rosalie tout court de son nom de théâtre, maîtresse du comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur d'Autriche, n'était-ce pas précisément celle qui avait supplanté Sophie Arnould dans les bonnes grâces du public ? Ne lui avait-elle pas enlevé le rôle d'*Alceste* en 1776, marquant ainsi la première disgrâce de la reine du théâtre, à qui l'on avait passé jusqu'alors tous ses caprices et qu'on allait bientôt contraindre à la retraite ? A tout prendre, elle était bien un peu la cause première de la vente de 1778, cette Rosalie, et Saint-Aubin en savait quelque chose, qui notait malignement sa ressemblance avec *la Négresse* de L. Boullogne.

Autour de cette peinture, des œuvres de S. Ricci, Salvator Rosa, J. Bassan, Patel, Théolon, réalisent de médiocres sommes ; un paysage pittoresque de Boucher, représentant trois femmes se baignant dans une rivière, atteint 351 livres : c'est la plus belle enchère des tableaux, qui ne représentaient, il est vrai, qu'une faible partie de la collection dispersée, — le gros de la vente comprenant surtout des porcelaines de Chine, du Japon et de Saxe, des laques et des vernis de la Chine, dont Saint-Aubin a dessiné un grand nombre dans les marges de son catalogue. Le n° 101 de cette dernière série nous est déjà connu : c'est « une boëte quarré long, ouvrant en trois parties, d'ancien laque sur fond noir, etc. », provenant de la collection Gaignat, à la vente de laquelle Sophie Arnould l'avait payée 1 100 livres ; cet objet ne réalisa pas, tant s'en faut, son prix d'achat, car il ne trouva preneur qu'à 360 livres, et pourtant il reste, avec un bas d'armoire en acajou, adjugé 401 livres, la plus grosse enchère de la vacation

III

Le catalogue de la vente Natoire nous ménage une autre surprise encore. Sur la seconde feuille de garde, à la fin du supplément qui nous a révélé un détail inédit de la vie de Sophie Arnould, on peut voir un important dessin de Gabriel de Saint-Aubin, inédit lui aussi et jusqu'ici non identifié.

Ce dessin au crayon noir, ombré à coups de pouce, occupe à peu près toute la grandeur de la page in-8° et représente une somptueuse chambre à coucher. A gauche, derrière une balustrade cintrée, se trouve un grand lit à la duchesse, vu de trois quarts, dans lequel


(1)

SUPLÉMENT.

De plusieurs Tableaux originaux, belles Porcelaines anciennes, de la Chine, du Japon, de Saxe, &c. garnies de bronzes dorés d'or moulu, beaux Meubles, & Coffres de laque, Bibliotheques en bois d'Acajou, & autres objets curieux, qui seront vendus à la suite des Tableaux, Dessins, &c. contenus au présent Catalogue.

N°. 1. L'Enfant Jesus, & à ses pieds le petit Saint Jean ; ce Tableau original est regardé pour être du Tintoret : il est peint sur une toile de 24 pouces de haut, sur 20 de large.

2. Un Paysage orné de figures & animaux, par Sebastien Ricci ; ce morceau, rendu avec vérité, est peint sur une toile de 18 pouces de large, sur 12 de haut.

3. Un Paysage & des Rochers ; ce bon Tableau, par Salvator-Rosa, est orné de plusieurs figures de Chasseurs. Largeur 18 pouces, haut 24, sur toile.

4. La Vierge & l'Enfant Jesus ; ce Tableau très fini, d'un bon ton de couleur, paroit être d'un grand Maître qui a suivi la maniere de Raphaël. Haut 22 pouces, large 16 ; peint sur toile.

5. L'adoration des Mages, Composition de trois

A

Première page (réduite)
du catalogue de la vente Sophie Arnould
illustré par G. de Saint-Aubin (Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale)

on distingue une femme étendue. Au chevet, un homme, à l'habit barré

par le grand cordon d'un ordre, debout et légèrement incliné vers le lit, fait signe d'approcher à une femme qui s'avance, à droite, en portant un petit enfant dans ses bras Plus à droite, par une porte ornée de tentures et ouvrant sur une galerie, pénètre dans la chambre un groupe de personnages, dont les premiers se tiennent en deçà de la balustrade, Au premier plan, à gauche, une femme vue de dos se dirige vers le lit; à droite, un bereeau. Un lustre descend du plafond, et des bougies brûlent dans les candélabres à deux branches, que porte à bout de bras un homme adossé à la muraille, à droite du lit.

Qu'est-ce à dire? La vente Natoire, on s'en souvient, avait commencé le 14 décembre 1778: elle devait durer plusieurs jours et être immédiatement suivie de la vente anonyme faite par Sophie Arnould. On a vu que celle-ci avait été remise aux 30 et 31 décembre, et peut-être s'est-on demandé quelle était la raison de ce renvoi. Il la faut trouver, à mon sens, dans un événement d'importance, qui était survenu, à peine la vente Natoire terminée, et qui avait suspendu momentanément le cours habituel de la vie parisienne : le 19 décembre 1778, la reine Marie-Antoinette avait donné le jour à Marie-Thérèse-Charlotte de France (Madame Royale), et c'est de cet événement que Gabriel de Saint-Aubin nous a conservé le souvenir sur une des gardes du livre qu'il avait alors dans sa poche. On est même fondé à croire, par ce qu'on sait des allées et venues incessantes de l'incorrigible badaud, qu'il a pu faire à cette occasion le voyage de Versailles et pénétrer avec la foule dans la chambre de Marie-Antoinette, le jour de la naissance de l'enfant royal, — ce jour où la presse était si grande que la reine, manquant d'air, s'évanouit, tandis que Louis XVI se précipitait pour ouvrir, à la force des poignets, les fenêtres calfeutrées.

Dessinée de souvenir, sans doute, cette *Naissance de Madame Royale* n'en est pas pour cela moins précieuse. Au dire des historiens de Versailles, toutes les estampes représentant la chambre à coucher de Marie-Antoinette et les naissances royales sous Louis XVI sont fantaisistes; or, Gabriel de Saint-Aubin a donné par ailleurs trop de preuves de sa sûreté d'informations pour qu'on ne puisse, à défaut d'un document plus précis, faire confiance à son charmant dessin.

Emile DACIER

LA COLLECTION MAURICE KANN

Après la galerie de M. Rodolphe Kann[1], celle de son frère Maurice va être dispersée. Déjà, MM. Duveen frères ont acquis les œuvres capitales. Cette collection n'était ni aussi vaste, ni aussi riche que sa voisine. La Hollande classique, la France de Boucher, en faisaient tous les frais. Sans la petite avant-garde anglaise, qui empiétait un peu sur le XIXe siècle, c'était à peu de chose près un « cabinet » de l'Ancien Régime, celui d'un Julienne ou d'un La Live, dont nous avons le catalogue rédigé par Gersaint.

L'avantage de ces collections restreintes, à l'ancienne mode, c'est d'être très propres à l'étude. Une collection bien faite est un essai de classement. Elle recueille des documents, les groupe par séries, rectifie des jugements, pose des questions. Nous allons, à propos de cette galerie, en toucher quelques-unes, en suivant l'ordre très simple, en deux parties (XVIIe, XVIIIe siècles) que nous dicte sa composition. Ce sera la meilleure manière de présenter ce rare ensemble et d'en faire passer sous les yeux du lecteur, avant leur dispersion, les pièces les plus précieuses, dont on voudrait que l'une au moins pût être conservée à la France.

I. Flandre et Hollande.

En dehors des grands Hollandais, auxquels nous viendrons tout à l'heure, une des perles de la galerie était la série des Brouwer. Il y en

1. Voir l'article de M. Marcel Nicolle, dans la *Revue*, t. XXIII (1908), p. 187.

avait six. Aucun particulier n'en avait réuni autant. Joignez-y quelques Téniers dont le curieux *Couronnement d'épines* que nous reproduisons, et deux Gonzalès Coques, voilà — pour négliger un *Apôtre* de Rubens, qui pourrait être de Jordaens, et deux esquisses de Van Dyck, — toute la partie flamande de la collection. C'est-à-dire que la Flandre n'y figure qu'en ce qu'elle a de plus hollandais. Fyt même, que j'oubliais, et qui compte ici plusieurs pages excellentes, n'est pas non plus, quand on le compare à Snyders, un Flamand de la grande espèce.

Que Brouwer soit un peintre très fort, c'est ne rien apprendre à personne. De son vivant, Rubens et Rembrandt collectionnaient ses ouvrages. Si Téniers l'a plus tard supplanté dans l'opinion, il prend aujourd'hui sa revanche, et c'est à lui que va toute notre faveur. Nous nous plaisons à croire à sa « sincérité ». Il est infiniment probable que c'est une illusion. La poésie bachique et l'inspiration roturière sont des lieux communs bien connus du XVIIe siècle. Toutes les écoles, tous les Parnasses, ont alors leurs « burlesques ». Brouwer était de l'Académie littéraire « la Violette ». Rien ne nous prouve qu'il fut l'homme de sa peinture et qu'il fréquentait pour son compte les tripots et les bouges. Tout, au contraire, indique l'« artiste », — et même un des premiers artistes de son pays, — c'est-à-dire l'homme qui traite les choses en vue du style et n'attache d'importance qu'à la manière de peindre. Rien de plus limité que le cercle de ses sujets ; rien non plus qui, dans ces *Fumeurs*, ces *Buveurs*, ces *Chirurgiens barbiers* ou ces *Chercheurs de poux*, témoigne d'une observation attentive du réel, ni d'une étude patiente et scrupuleuse de la vie. Ses personnages, pas plus que ceux mêmes de Téniers, ne sont organisés minutieusement, à la Terburg. Ce sont des mannequins qui servent pour tous les rôles et qu'on retrouve indifféremment d'une scène à l'autre. C'est pourquoi il n'y aurait rien à dire, à propos de ces six Brouwer, qui ne le fût déjà à propos de ceux qu'on connaît, si l'on n'y observait les changements de sa « manière ». Quand on songe que l'artiste est mort à trente-deux ans, et que, de sa manière fleurie à sa manière fauve, il ne s'est écoulé qu'une dizaine d'années, on reste surpris d'une maîtrise si magnifique et si précoce. L'évolution du style fait toute la vie de ses tableaux. C'est elle qui explique tout son art, son indifférence au « sujet », au contenu intellectuel ou moral de ses œuvres ; son goût des choses triviales, qui ne doivent

qu'au talent du peintre l'intérêt qu'on y prend : la simplification progressive de sa palette, son système personnel et abrégé de coloration, ses éclairages particuliers et ses expressions grimaçantes, qui sont autant de façons, déduites d'un même principe, de traduire une vision courte et brutale de la vie.

Brouwer reste en dehors du cercle de Rubens — ce qui n'est pas



J. VAN RUYSDAEL. — LE CHAMP DE BLÉ.

une preuve médiocre de puissance, — et c'est peut-être en cela que, comparé à Téniers, on le prend parfois pour un Hollandais. Il est vrai qu'il a reçu les leçons de Frans Hals, mais il diffère autant des autres élèves du maître, les Codde et les Duyster, les Duck, les Palamèdes, que de Téniers lui-même. Son cas prouve seulement qu'il n'y a jamais eu, entre la Flandre et la Hollande, de séparation étanche et de limite absolue. La crise de 1609 n'a nullement amené un divorce définitif. Les deux écoles, longtemps confondues en une seule, continuèrent à communiquer par une foule

d'échanges. Il y aurait une curieuse étude à faire sur ce sujet. On verrait, par exemple, cet Anversois de Gonzalès Coques — le « petit Van Dyck », comme on dit, ou le « Van Dyck in-12 » — passer toute sa vie d'un genre et d'un pays à l'autre, changer à volonté de style et de vocabulaire, faire pour les bourgeois hollandais ces petits portraits de famille qui l'ont rendu célèbre, et pour la Flandre des contrefaçons d'« intérieurs » à la façon de Molenaer. La galerie Kann offrait un échantillon de chacune des « spécialités » de cet avisé commerçant. Ces œuvres mitoyennes entre les deux écoles seraient à consulter le jour où l'on procéderait à une revision de frontières.

Si Brouwer et Gonzalès Coques éclairaient les abords ou les contours extérieurs de l'école hollandaise, d'autres maîtres, parmi les Hollandais proprement dits, en éclairent, par l'intérieur, la définition. Je ne parle pas de quelques pages charmantes, mais « déjà vues », de Salomon Ruysdaël et de Wouwerman (un de ceux-ci, *la Saillie*, était un vrai tableau de fermier général). Je ne dis rien d'un Paul Potter, *le Cheval*, une étude mille fois précieuse, datée de 1649, quatre ans avant le tableau du Louvre, et qui montrerait de quelle façon ce jeune homme admirable s'avançait à la conquête de la nature et de son art. Je passe sur de jolis Van der Neer, sur un Van der Heyden qui vaut la plus fine gravure, sur un agréable Metzu, un peu froid et bleuâtre, de la dernière époque, et j'arrive aux ensembles vraiment essentiels : les Steen, les Cuyp et les Ruysdaël.

M. Paul Alfassa, parlant ici-même de l'« âme leydoise », a eu l'occasion d'écrire, sur Jean Steen, quelques pages qui sont un modèle de sentiment et de critique[1]. Il a montré que, pour ce complexe talent, toutes les formules où l'on enferme la pensée hollandaise se trouvent en défaut. A vrai dire, les sept tableaux de la collection sont loin de le représenter tout entier, et ce qu'ils représentent ne l'est pas, même pour Steen, d'une façon supérieure. Rien qui rappelle les mystiques *Pèlerins d'Emmaüs* du musée d'Amsterdam, ou le raphaëlesque *Saint Michel* du Dr Bredius, à La Haye. On n'a affaire ici qu'au moraliste, à l'humoriste et au poète du foyer.

C'est au moraliste qu'on doit un grand tableau fort cru, de dimensions rares chez l'auteur, une âpre idylle paysanne, où un rustre aux reins maigres culbute une laitière au pied d'un arbre, sur un talus. Ce flagrant

1. Voir la *Revue*, t. XX (1906), p. 191.



TENIERS. — LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

Collection Maurice Kann

délit, que l'école, à son ordinaire, traite sur le ton du fabliau, l'artiste veut en donner l'horreur. Mais ce morceau édifiant, qui brave la pudeur comme un sermon de cordelier, est beaucoup plus curieux que beau[1]. Un autre tableau montre un *Intérieur galant* dans l'esprit de celui du Louvre, sur les inconvénients de *la Mauvaise compagnie*. Après l'amour, c'est au jeu que s'en prend le prédicateur. Dans *la Dispute aux cartes*, des manants, sous une tonnelle, se prennent à la gorge. Un crépuscule charmant se joue à travers la feuillée[2].

En regard du mauvais exemple, voici le bon : *le Déjeuner* est une homélie domestique, presque dans le caractère de Greuze, sur le bonheur qu'un père goûte à table au milieu des siens, près d'une jeune épouse vertueuse et féconde, — à moins (car où s'arrête la manie didactique ?), que ce ne soit une leçon de choses sur la bonne manière de manger les œufs à la coque, la vignette d'un chapitre de la *Civilité puérile et honnête*[3].

La Lecture de la Gazette est un effet de chandelle qui vient de Gérard Dou, et *la Visite galante* est un tableau très appliqué, un peu aigre de ton, de dessin grêle et sec, l'œuvre d'un tout jeune homme, plein d'inexpérience, pour qui peindre une femme, ne fût-ce qu'une poupée, est un délice troublant qui frise le péché. Cette page d'écolier, pleine de gaucherie et de timidité, de pudeur inquiète, de curiosité ignorante et déjà aiguë, est bien intéressante pour la biographie de l'artiste. Mais *le Peintre en famille* n'est pas un document moins précieux pour le psychologue. Bien des fois les maîtres hollandais nous ont fait les honneurs de leur chez eux, et se sont peints eux-mêmes dans leur cadre familier et dans leurs habitudes de vie ou de travail; mais aucun, — pas même Rembrandt, dont la passion de confidences se mêle si étrangement de réticence et de secret — ne s'est livré comme Steen dans ce portrait intime. Il est dans son jardin, le soir, après souper. La servante dessert la table, et les petits, dans un coin, font des bulles de savon. Il est assis, le dos renversé sur sa chaise, le ventre épanoui dans une robe de chambre en satin bouton d'or, avec sa grosse face fleurie et joviale, dilaté dans le bien-être de la digestion, et fume une petite pipe de terre. Et, soit dit en passant, ce

1. H. de Groot, *Verzeichniss*, n° 796 (daté de 1659).
2. *Verzeichniss*, n° 774 (daté de 1671).
3. *Verzeichniss*, n° 674.

tableau de large aisance ne s'accorde guère avec ce qu'on nous dit du mauvais état de ses affaires, — à moins qu'il ne serve à l'expliquer. Quant à la femme de Steen... Je parlais tout à l'heure de Greuze : vous rappelez-vous sa *Philosophie endormie*, et le commentaire de Diderot sur ce voluptueux sommeil ? Eh bien ! c'est la même attitude, et, avec moins d'esprit ou, pour mieux dire, moins d'équivoque, c'est la même indiscrétion. Elle s'est assoupie un moment sur sa chaise et, sur ses bras croisés, repose sa riche gorge, beaucoup plus que trahie par le fichu béant. Le morceau est charmant, mais peint avec une complaisance un peu trop évidente. Si, comme on a lieu de le croire, c'est bien son propre ménage que Steen a mis en scène, quel aveu ! Quel intérieur, pour un apôtre ! Comme on comprend, à voir cet homme de chair douillette et sensuelle, la pente naturelle par où il glissait à l'amour ; comme on comprend son instinct exquis de la beauté, et le tour, tantôt violent et tantôt séducteur, qu'il donne à ses peintures du vice ; comme on comprend aussi, devant ce débraillé intime, le laisser-aller de sa vie, le négligé de tant d'ouvrages, les à peu près de morale et de style, les contradictions de cet aubergiste philosophe, de ce mystique clairvoyant et de ce fécond paresseux !

Cuyp est encore pour nous à peu près inédit. De tous les inconnus célèbres, sur lesquels il nous reste à faire la lumière, il n'y en a guère de plus grand et dont l'œuvre ménage plus de découvertes. On se rappelle le cri de surprise qu'arrache à Fromentin *le Clair de lune* de la collection Six. Les galeries d'Angleterre gardent encore plus d'un secret. C'est d'Angleterre, je crois, que viennent tous les Cuyp de la collection Kann : neuf en tout, — six de plus qu'au Louvre, autant qu'à Amsterdam. L'occasion est bonne de revenir un peu sur ce maître admirable.

Ce qui frappe d'abord, dans l'ensemble, c'est une impression que rend seul le mot « vaste ». L'ampleur, la variété des thèmes, le goût des dimensions spacieuses, les formes nobles et familières, les élégances majestueuses d'une langue qui sait tout dire, qu'aucune vulgarité n'embarrasse, à qui nulle éloquence ne manque, pour laquelle rien n'est trop bas ni trop haut, toujours égale à son sujet, qui définit savamment les animaux, le paysage, les figures, et enveloppe le tout de la blonde palpitation du ciel, voilà qui donne, à première vue, la mesure de ce grand esprit. Cuyp a son univers, qu'il embrasse d'un regard en toutes ses perspec-

tives, et représente avec aisance dans tous ses phénomènes. Et ce monde n'est pas seulement varié, il est harmonieux. Il est une atmosphère, un luxe de lumière, une espèce de brume d'or, que Cuyp répand autour des choses. Cette lumière errante selon le cours des heures, mais qui préfère les instants solennels de la fin du jour, arrive toujours de l'horizon, en sorte que le tableau s'éclaire par le fond, presque toujours d'assez bas,



Jean Steen. — Le Peintre en famille.

et que les choses se détachent en silhouette douce sur une gloire. C'est l'heure où le soleil invisible se cache en supprimant les ombres, et où la voûte du ciel, frappée en dessous et remplie, comme une coupe renversée, d'une clarté fluide, réfléchit sur la face du monde un jour universel. C'est l'atmosphère propre à un peintre qui connaît mieux l'air des campagnes que le jour factice de l'atelier; et c'est celle qui devait convenir à ce génie radieux et sans ombres.

On s'étonne qu'un tel maître attende encore l'hommage auquel il

aurait droit. On le respecte, on le connaît peu. C'est peut-être que Cuyp est, dans l'école, un solitaire, sans liens visibles avec le reste. C'est aussi qu'il n'est pas un personnage émouvant. Il est à part. On sent que la peinture est pour lui un plaisir, un besoin, plutôt qu'un art et qu'un métier. Pour un peu, n'était le labeur dont témoigne l'étendue de son œuvre, on serait tenté de le prendre pour le plus grand des amateurs. C'est à coup sûr un excentrique et un indépendant, nullement curieux de ce qui se passe ailleurs, sans tourments, robuste, un peu lourd et cependant subtil, candide et ingénu, avec des façons de faire qui sentent le provincial. La province a cet avantage qu'on y conserve mieux son originalité. On y vit posément, lentement, sur son fonds, sans trop se préoccuper de ce que font les autres, avec moins de concurrence et de rivalités. Un Cuyp n'y est pas troublé dans sa puissance tranquille et dans son admirable spontanéité. En revanche, il conserve certaines naïvetés, — on n'ose dire, en parlant de lui, certaines niaiseries, — qui lui seraient vite passées au contact de la ville, devant les critiques ou les sourires. Son goût, presque toujours excellent, est quelquefois bizarre. On connaît l'étrange défroque, la brillante friperie polonaise ou hongroise, qui est l'uniforme baroque de ses cavaliers et de ses chasseurs. Il est légèrement théâtral, comme un homme habitué à parler seul, par conséquent à s'écouter parler. Il encadre parfois dans ses nobles pastorales de petits épisodes un peu insignifiants, un pêcheur à la ligne, des voyageurs qui, au carrefour de deux routes, demandent leur chemin à une gardeuse de moutons, qui leur répond du geste en gardant sous le bras sa quenouille. Il sème ses paysages de ruines sentimentales, de ponts mélancoliques, de petits clochers touchants, qui s'estompent dans le lointain; il aime les collines arrangées en décor, comme celles des bords de la Meuse. Il y a, dans son œuvre, un soupçon de romantisme, qui déjà de son temps devait paraître « vieux jeu », et qui explique sa vogue en Angleterre aux environs de 1800. Cuyp a certainement dans l'âme un petit coin de « keepsake ». Son grand paysage de l'ancienne collection Castellane (payé 38.000 livres sterling en 1894), avec des parties merveilleuses, donnait l'impression d'un Vernet. Enfin, dans sa verve ingénieuse et son imperturbable facilité de production, s'il lui arrive de rencontrer un caprice amusant, il s'en passe la fantaisie et « y va » de confiance. C'est un esprit plein d'imprévu, que le



Rembrandt pinx.

LE PELERIN EN PRIERE

Collection Maurice Kann

goût du piquant conduit parfois au saugrenu. On voyait chez M. Kann une admirable étude de cheval, une de ces bêtes massives, à croupe ronde, à forte encolure, à tête un peu busquée, telles que les aime Cuyp. Ce cheval, de profil et remplissant la toile, était tenu en main par un délicieux page, tandis que le cavalier, assis à terre de l'autre côté, était décapité par le ventre de sa monture. On voyait un mannequin sans tête en train de chausser ses bottes. Le trait peint l'homme. Et c'est le même qui, sans effort, a peint, en face, l'immense plaine hollandaise, — un paysage qui, en surface, est égal aux plus grands de Troyon et de Daubigny, avec ses groupes de bœufs détachés en masses sculpturales au-dessus de l'horizon bas ; c'est lui qui, de cette page épique, passe au format intime du *Coup de l'étrier*, un chef-d'œuvre de formes précises et de brumes vaporeuses, que lui envieraient Isaac Ostade et Wouwerman ; et c'est lui qui, après les romanesques élégances de sa *Promenade des princes d'Orange*, après les agrestes bucoliques où les beaux bestiaux pâturent au bord des fleuves, dessine de son dessin un peu gros, mais si fort et si tendre, ce *Chenil*, d'une exquise tonalité grisâtre, où une chienne maternelle allaite les petits, informes et voraces, qui grouillent sous son ventre tacheté.

On quitte à regret ce maître aimable et abondant, d'imagination généreuse, cet homme de manières et de langage accomplis, qui n'apporte avec soi qu'un air vivifiant, une façon large de vous mettre à l'aise, et ne laisse dans le souvenir que des images de force, de rectitude et de santé. Le contraste est plus vif encore, quand on le quitte pour Ruysdaël, le triste, le souffrant et l'inquiet Ruysdaël. On passe brusquement des allures épanouies et riantes du Midi à la vie contractée et rétrécie du Nord. Tout change. Les formats se réduisent, la gamme devient plus grave, le timbre s'assourdit. Les ors, au lieu de jouer librement à la surface, se retirent dans les dessous. L'atmosphère se couvre et s'emplit de brumes indécises. Les terrains s'obscurcissent, les arbres s'y accusent en masses fortes et de nuance douteuse. L'âme se replie sur elle-même, dans une attitude éternelle d'angoisse et de souci.

Des treize Ruysdaël de la collection, le plus beau, lorsqu'elle me fut ouverte, était déjà vendu. C'était *le Champ de blé*, un sujet rare chez le maître, analogue au tableau du musée de Rotterdam, mais de composition différente ; il y avait, en plus, la forêt et la mer : un bois qui

couronnait les champs, le contraste des deux plaines et du double sillon, celui des vagues, celui des blés, et par là-dessus un coup de vent qui agitait le ciel et remuait d'un coup d'aile les plantes et les flots. Pour qui connaît Ruysdaël, il est facile de se figurer ce que peut être entre ses mains une pareille donnée. Le tableau doit être sublime.

La galerie comprenait, en outre, deux grands paysages composés, solitudes sylvestres, avec des lacs, des fjords, des arbres foudroyés, où le peintre s'efforce de créer une nature héroïque et de réduire le monde farouche de la Scandinavie à une expression classique et générale. Il cherche à lutter d'éloquence avec le paysage romain. Chose curieuse ! — que Ruysdaël ait fait le voyage ou non, — la découverte de la Norvège a précédé celle de la Suisse. Les pages de ce genre ont été autrefois les plus estimées, et on s'en aperçoit aux repeints dont elles ont souffert. C'est en pensant à elles que Gœthe appelle Ruysdaël « *der Dichter* ». Nous préférons aujourd'hui le Ruysdaël hollandais, celui qui sait trouver une pénétrante beauté dans les plus humbles motifs et les plus terre à terre : le vrai poète, c'est celui pour qui rien n'est petit, pour qui tout a une âme digne d'amour et capable de réfléchir la nôtre. Ce Ruysdaël-là était bien représenté dans la collection. On y retrouvait, en exemplaires de valeur inégale, des variantes de tableaux célèbres, dont l'exemplaire célèbre et parfait est ailleurs : *la Vue de Haarlem*, *les Dunes*, *la Mare*, *le Buisson*, toiles toujours intéressantes, en ce qu'elles montrent combien de fois l'auteur retourne une sensation, comment il l'élabore, avant d'en dégager l'idée définitive. Une *Tempête*, où se tord une force tragique, a malheureusement noirci et tourné aux tons d'encre. Deux *Moulins*, dont une *Vanne* assez endommagée, qui n'a jamais été très belle ; et l'autre, qui est une simple étude, très directe et presque brutale, dans un ton d'étain qui fait penser à certaines études de Jongkind. Mais la pièce de toute rareté, c'était une *Vue du port d'Amsterdam*, prise, si je ne me trompe, sur ce bras du canal, aujourd'hui comblé, où s'élève actuellement la Bourse. Par le sujet, c'est une exception dans l'œuvre de Ruysdaël ; pour l'art et le sentiment, c'est un de ses chefs-d'œuvre. Ce n'est pas que le détail des façades en perspective n'eût été plus finement écrit et plus spirituellement rendu par un Van der Heyden ou un Berckheyde. Ruysdaël n'a jamais été un peintre bien adroit. Mais qui, parmi les plus habiles,

eût trouvé le gris mat qui plombe l'eau morte du canal et les roses jaunâtres, les ocres passés, les rose thé des voiles étendues ou repliées sur leurs mâts? Qui eût, comme Ruysdaël, construit et peint le ciel? On ne parlera jamais mieux que n'a fait Fromentin des ciels de Ruysdaël. Celui-ci, au-dessus de ce tableau sourd, encaissé, un peu terne, tout en dures silhouettes de toits et de mâtures, mettait un élément floconneux, aérien, volatil, un second paysage plus captivant que l'autre. Sur ce port endormi



ALBERT CUYP. — PAYSAGE AVEC CAVALIERS.

et ces voiles au repos, il faisait défiler le voyage éternel et capricieux des nuées, et flotter, dans la liberté des souffles de l'espace, toute la poésie d'Amsterdam, le brumeux mirage des lointains, la mélancolie des départs.

II. HALS ET REMBRANDT

J'arrive à ce qui faisait la gloire de la collection : ses Hals et ses Rembrandt.

Des cinq portraits de Hals (je néglige un *Gamin au cruchon*, pochade sans importance), deux portraits d'hommes, datés de 1634 et de 1635, sont

de qualité médiocre et de ton désagréable. Les trois autres, au contraire, sont de sa meilleure main. Le plus grand, et aussi le plus beau, est un portrait de *Bourgmestre*, qui vaut de tout point le célèbre *Nicolas Van der Meer* de Haarlem : l'attitude, le format, le style, et à peu d'années près, la date, sont les mêmes. C'est l'époque excellente des *Banquets* des environs de 1630. Hals a quarante-cinq ans; il est en possession de toutes ses ressources, dans la plénitude de ses moyens et de sa force. Sa gamme est au complet, avec toutes ses notes et dans sa pureté parfaite, avant la réduction qu'il fera, un peu plus tard, subir à son clavier. Le dessin est celui de Hals, quand il est beau, et c'est tout dire, en fait de grandeur, d'aisance et de simplicité, sans trace de cet excès de virtuosité, de ces abréviations et de ce schématisme dont le peintre abusera bientôt comme d'un procédé et d'un système. En un mot, c'est le plus beau moment d'un des plus beaux peintres qui soient; et ce portrait passerait partout pour un des exemplaires superbes de sa manière. Le personnage, nu-tête, important, corpulent, debout dans son cadre qu'il bonde, avec sa face rougeaude, suante, à fanons gras, sa main énorme pesant sur un dossier de chaise, est saisi d'un seul coup dans toutes ses habitudes physiques, déterminé dans son contour et mesuré dans ses épaisseurs, sondé dans la nature sanguine de sa masse, défini dans son port, son volume et son poids. Toute une physiologie est écrite dans son portrait. On n'oublie pas ce bipède colossal et apoplectique, craquant dans du satin moiré, ce magnifique habit noir surmonté d'un monceau de chair rouge, qui est la tête, au crâne chauve, avec son petit œil paterne et une estafilade au-dessus du sourcil. On sent son souffle court qui lui donne l'air absorbé, et l'asthme qui siffle dans ses bronches. Comme signalement d'individu, comme monographie d'un certain animal humain, d'âge, de race, de classe et d'époque déterminées, il n'y a rien de plus complet et de plus décisif. L'art ici disparaît et achèverait de s'effacer dans la perfection du rendu, si ce rendu lui-même, en sa limpidité et son absence de formules, n'était le *nec plus ultra* de l'art. Il faut y prendre garde, tant Hals semble peu transformer la réalité, pour s'apercevoir qu'il y a, dans ce portrait, outre la vérité textuelle, un éclat de vie et une autorité qui n'étaient certainement pas dans les choses, et qui viennent de l'imagination du peintre et de sa main.



Frans Hals. — Portrait d'un bourgmestre.

Collection Maurice Kann.

Les deux portraits suivants, ceux d'un homme et de sa femme, datés de 1644, sont deux bustes, de dimension et d'importance moindres. Ils suivent, à trois ans près, les premiers *Régents* de Haarlem, qui marquent une étape si curieuse dans la carrière du maître et inaugurent sa manière grise. La gamme, quoique beaucoup moins rousse que dans le portrait du *Bourgmestre*, reste pourtant plus colorée que dans le tableau de Haarlem. La dame surtout conserve dans le teint, entre sa fraise tuyautée et son béguin de linge, cette pâleur nacrée des personnes confinées à l'ombre, dans une vie sédentaire, et qui évoque, par sa blancheur et sa placidité, l'impression délicate et fade de la chair de volaille. Mais, il faut l'avouer, à part le mérite exquis de la peinture, de pareilles œuvres n'ont rien de fort instructif. Ces toiles par trop bourgeoises, qui nous renseignent sur des vies médiocres et inutiles, n'ont d'intérêt qu'en masse ; elles constitueraient alors les archives d'une province. Elles rentrent dans la catégorie des souvenirs de famille[1]. La main du peintre sexagénaire trahit, devant ces insipides modèles, des signes d'impatience ; elle dessine par lignes droites, par plans à intersections brusques, et adopte ce procédé anguleux, à arêtes vives, cette sténographie arbitraire par laquelle le vieillard, de plus en plus indifférent à la vie extérieure, exprimera les sensations, abstraites et incohérentes, d'un œil à demi éteint, où subsistent les lueurs suprêmes d'une rétine incomparable.

C'est quand d'un portrait de Frans Hals, on passe à un portrait de Rembrandt, qu'on mesure l'intervalle qui sépare leurs deux génies. Ce sont les mêmes modèles, et pourtant quelle différence ! C'est le même siècle et le même pays, et quel changement d'apparence et de signification ! Il y a là un bouleversement des habitudes morales, une révolution dans la manière de peindre, une façon de transformer la vie, de la plonger par les bords dans l'imaginaire et dans le rêve, pour l'en faire ressortir plus indécise et plus brillante ; il y a, en un mot, un mélange continuel du fait et de l'idée, du réel et de l'art, dont il n'y avait peut-être pas encore eu d'exemple dans aucune école, et qui explique l'action subite et prodigieuse, l'espèce de fascination exercée par Rembrandt sur celle de son pays.

1. Je note donc, à cet égard, que l'écu du mari porte : d'or à trois têtes et cols de bœufs coupés, au naturel, qui sont les armes des Sanderus, de Delft, ou avec une variante (les têtes de sable), celles des Coymans, de Haarlem. Elles se retrouvent dans un merveilleux portrait de jeune femme, tenant une rose (phot. Braun, n° 16.318).

Si, comme l'a écrit un romancier moderne, l'artiste est un homme à qui « les accidents du monde *apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire*, si bien que toutes les choses, *y compris sa propre existence*, ne lui paraissent pas avoir d'autre utilité », personne n'a été plus « artiste » que Rembrandt. Seulement, la matière qui lui était offerte résistait davantage à la métamorphose. Lui-même était un Hollandais, avec un œil plus exigeant, des sensations plus concrètes et plus complexes, des habitudes plus positives qu'elles ne sont ailleurs. De là on ne sait quelle dualité de principe, quelque chose de contradictoire dans les ambitions du peintre, qui est le vrai drame de sa vie et la source, sinon de ses erreurs, au moins des équivoques et des malentendus qui règnent encore sur l'œuvre du maître de *la Ronde de nuit*.

Ce n'est pas ici le lieu de se prononcer sur ce problème et de tenter, une fois de plus, d'élucider le cas d'un maître qui est le vrai « hircocerf » de la critique d'art. Tout se borne pour nous à présenter quelques tableaux. Tous appartiennent aux dernières années de l'artiste. Aucun n'est antérieur à 1646[1]. Le plus ancien est certainement un petit buste de *Jeune homme* à perruque blonde et manteau rouge, exécuté dans la lumière dorée et les matières opulentes des esquisses de cette époque, telles que le petit *Jan Six* de la collection Bonnat. Tous les autres se rapportent aux environs de 1660, c'est-à-dire à l'époque triomphale des *Syndics*. Quand je parle de triomphe, il va sans dire qu'il ne s'agit que du style de l'artiste ; c'est le moment de ses chefs-d'œuvre. C'est aussi celui de ses revers, de sa ruine et de son abandon. Ses ouvrages ont partagé la même destinée. Sa gloire suit, en quelque sorte, les étapes de son génie. Le XVIIIe siècle, qui a raffolé de Rembrandt, a surtout admiré ses œuvres de jeunesse. Le siècle dernier a remis en honneur celles de sa maturité, *les Pèlerins d'Emmaüs* et *le Bon Samaritain*, les pages évangéliques contemporaines de *la Petite tombe* et de *la Pièce aux cent florins*. Il aura fallu trois cents ans pour arriver aux pages suprêmes : le *Saül* de La Haye, *la Famille* de Brunswick.

Louis GILLET

(*A suivre*.)

1. C'est la date marquée sur une figure de fantaisie, un de ces vagues Juifs en costumes d'acteurs, que le peintre se plaisait à peindre. Mais l'œuvre est médiocre, et l'attribution semble plus que douteuse.

RICHARD PARKES BONINGTON[1]

II. L'Art de Bonington et son influence.



Odalisque.
Aquarelle. — Collection de M. Léon Michel-Lévy.

Quand Bonington débarqua à Calais en 1816, l'école française de peinture, qui avait si brillamment dirigé le mouvement artistique en Europe pendant un siècle, venait de subir une transformation aussi profonde que la société elle-même. A la grâce artistique, au raffinement délicat, au libertinage amusant des peintres du XVIII[e] siècle, avait succédé la terrible dictature de David. Pendant vingt-cinq ans, David avait imposé le culte de la ligne sévère, le retour à la statuaire grecque mal comprise, l'absolu dédain de toute fantaisie et de tout charme dans la couleur.

La Restauration venue, le despote, exilé à Bruxelles, perdait peu à peu son autorité en dépit des efforts de ses lieutenants, restés à la tête des ateliers. La jeunesse avait l'ardent désir d'échapper à une tutelle devenue odieuse. On était las des sujets imposés et des figures aux attitudes académiques et soi-disant héroïques, placées dans un milieu qui voulait

1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 81 et 197.

être sévère et qui n'était que pauvre et froid. L'exécution des tableaux de cette époque davidienne leur enlevait comme à dessein tout ce qui peut faire plaisir aux yeux ; la couleur devait être plate, sans éclat, sans accent, lisse, dénuée de toute vibration. Elle correspondait à l'atmosphère où figuraient les héros : l'atmosphère des ateliers éclairés au Nord, froide et insipide, toujours la même, quel que fût le lieu de la scène représentée.

L'excès de la tyrannie devait nécessairement engendrer un besoin immodéré de liberté, traduit bientôt par les chefs-d'œuvre et les excès en sens inverse du romantisme. Ce fut Géricault, on le sait, qui donna le signal de l'insurrection ; il fut suivi d'une partie de la jeunesse des ateliers.

Le paysage classique, d'autre part, aussi ennuyeux, mais plus débile, ne voyait de salut que dans une prétendue filiation de Poussin et de Claude et s'acharnait à transformer la nature en quelque chose de majestueux et d'irréel, où les qualités de peintre étaient plus souvent nuisibles qu'utiles. Suivant la plaisante boutade de Constable, parlant de cette peinture arrivée au dernier degré de l'anémie, « ils ne connaissent pas plus la nature que les chevaux de fiacre ne connaissent les pâturages ». L'ingénuité et la sincérité étaient condamnées comme des faiblesses et réprouvées de ceux qui se dévouaient au grand art.

Le paysage n'avait d'ailleurs pas alors un grand nombre d'adeptes. On le considérait comme un genre secondaire, un peu comme le domaine réservé aux fruits secs de la grande peinture d'histoire. L'art des paysagistes était contenu tout entier dans certaines formules et dans des procédés de feuillé particuliers à chaque espèce d'arbre. Ils avaient des colorations toujours répétées et conventionnelles, pour amener la perspective par dégradations successives : tons chauds au premier plan et froids à l'horizon.

C'est une chose singulière qu'il ne soit pas venu à l'idée de quelques-uns d'entre eux de comparer leurs peintures figées et blafardes avec celles des paysagistes hollandais, dont ils avaient de remarquables spécimens au Louvre. Ce fut Bonington qui, le premier, osa montrer en France des paysages où l'on pouvait reconnaître la nature telle que nous l'avons sous les yeux. Préparé par sa première éducation anglaise et ses études faites à l'aquarelle sous la direction de Francia, il avait été un des seuls à admirer et à copier les vieux maîtres hollandais, si sincères, si fidèles

dans leur habileté, et chez lesquels il retrouvait la lumière, les accidents et tout le pittoresque absents des compositions classiques de son temps.



La Méditation (1824).

Aquarelle — Collection Wallace. — D'après la gravure de S. Reynolds.

D'esprit indépendant, — grâce surtout à sa qualité d'étranger, — il avait pu se dégager de la tutelle des maîtres de l'école. Déjà, lorsqu'il était élève de Gros, il avait, comme on l'a vu, exposé rue de la Paix des paysages frais, lumineux, d'une couleur chaude, qui furent tout de suite

remarqués. La nouveauté du procédé qu'il employait contribuait à attirer l'attention sur lui. Ce procédé n'était cependant une nouveauté que pour sa génération, car il avait été déjà employé, et avec un grand succès, par les peintres de la fin du XVIIIe siècle. Fragonard, Louis Moreau, Lavreince, Baudouin, etc., nous ont laissé des aquarelles et des gouaches, traitées avec leur habileté et leur esprit coutumiers. Mais tout ce qui affectait un caractère léger ou gracieux avait disparu avec la Révolution, et l'on avait abandonné la peinture à l'eau aux ingénieurs et aux architectes.

Par un phénomène qui n'est pas rare dans l'histoire des deux nations, au moment même où les artistes français abandonnaient l'aquarelle, vers la fin du XVIIIe siècle, leurs confrères anglais commençaient à pratiquer ce genre de peinture, dans lequel ils devaient, en quelques années, atteindre à une maîtrise et à un succès qui n'ont pas été égalés ailleurs.

Bonington avait déjà pu voir dans son pays, avant son arrivée à Calais, des aquarelles qui n'étaient plus des dessins coloriés, mais de véritables peintures. Il y avait, en 1816, douze ans que la première *Water Colour Society* était fondée.

Les leçons de Francia à Calais et ses dispositions naturelles lui donnèrent, en peu de temps, toute l'habileté nécessaire pour rivaliser avec les plus célèbres de ses compatriotes. En arrivant à Paris, il était déjà un vrai maître dans l'art de l'aquarelle.

Ce sont ses aquarelles, très simplement exécutées, qui ont fait connaître, et en quelque sorte popularisé dès leur apparition, les brillantes qualités de l'école anglaise, restée jusque-là inconnue sur le continent. On peut dire justement, avec M. Arsène Alexandre[1], que Bonington a été le véritable trait d'union entre les deux écoles. Il joue donc un rôle important dans l'histoire de la peinture, en France surtout, non seulement par la nouveauté des sujets qu'il a traités et ses recherches d'atmosphère et de lumière, mais par l'introduction de l'aquarelle exécutée d'après nature.

Ce procédé, en effet, permettant une exécution très rapide, a facilité la traduction en peinture des impressions de l'artiste et contribué, dans une certaine mesure, grâce à la limpidité et à la clarté qui sont ses qualités essentielles, au développement de l'école moderne de paysage, depuis les maîtres de 1830 jusqu'au récent impressionnisme.

1. *Histoire populaire de la peinture anglaise.*

Les aquarelles de Bonington, surtout les plus anciennes, sont ordinairement exemptes de tout mélange de gouache. Quand il a utilisé la gouache, c'est avec la plus grande discrétion et par touches très légères, comme dans l'*Intérieur de chapelle à Milan*, du musée Wallace, petit chef-d'œuvre d'observation, où la lumière mystérieuse et douce des vieilles basiliques est rendue avec une rare perfection.



Le Voiturier (vers 1826).
Aquarelle. — Collection de M. Paterson.

Les vingt-quatre aquarelles de Bonington conservées au musée Wallace donnent très bien l'idée de son habileté et de la variété de son talent, aussi grandes dans ses études d'après nature que dans ses compositions romantiques. Beaucoup sont de petits tableaux complets, d'une légèreté de facture incomparable : *la Méditation*, datée de 1824, où la robe de soie blanche de la jeune femme s'enlève de façon si brillante et si lumineuse sur la variété des rouges qui l'entourent; *l'Antiquaire;* une

Scène vénitienne; la Piazzetta à Venise; la Tour penchée de Bologne, si vigoureuse et ensoleillée : un *Coucher de soleil en pays de Caux*, effet charmant de la fin du jour au bord de la mer, qui a les qualités d'un Turner; *Sur un balcon de Venise*, délicieuse composition romantique, une de ses dernières œuvres, datée de 1828; une *Odalisque*, *Médora*, un *Turc au repos*, daté de 1826, si riche de couleur; presque toutes seraient à citer et à décrire, si la description d'une peinture n'était presque toujours œuvre prétentieuse et vaine.

Delacroix notait, dans sa lettre à Thoré, combien Bonington avait l'entente de l'effet. De fait, il est remarquable de voir comme il sait toujours faire les sacrifices nécessaires, et au besoin éteindre les accents vibrants qu'il trouve si aisément sur sa palette, pour rester dans la vérité de la lumière qu'il a une fois adoptée. Très souvent, il tient les têtes de ses personnages dans la demi-teinte pour laisser jouer toute la lumière sur leurs riches vêtements ou sur les tentures environnantes. Il est beaucoup moins préoccupé de l'expression ou du geste de ses figures que de la distribution harmonieuse des lumières et des tons; il reste toujours plus peintre que littérateur. Les accessoires ne sont pas négligés et contribuent au charme du tableau ; ils sont traités largement et, en même temps, avec une merveilleuse délicatesse. Les détails de l'aquarelle intitulée *Turc au repos*, sont typiques, et rappellent, par leur exécution, les maîtres hollandais et flamands.

Dans ses dernières années, Bonington se servit plus fréquemment de touches de gouache. Très accentuées parfois, elles donnent à ses peintures un brio particulier, notamment aux études faites en Italie, à Venise, à Vérone et à Bologne. Fermes, décisives, elles restent d'ailleurs sobres et justes, et font toujours corps avec le reste de l'œuvre.

L'habitude que Bonington avait de l'aquarelle a exercé une grande influence sur sa manière de peindre à l'huile : même recherche de tons clairs, de transparence dans les ombres, de légèreté dans les ciels, de limpidité dans les eaux.

Empâtant fortement ses lumières dans ses premières toiles, il était arrivé, en dernier lieu, à autant de solidité, sans excès de pâte et en conservant une grande souplesse d'exécution. Peignant ses aquarelles

avec un pinceau chargé d'eau, il a conservé, en peignant à l'huile, le goût d'un véhicule permettant une grande fluidité : il mêle beaucoup d'huile à ses tons, même dans de simples frottis. Si, par là, les couleurs claires ont été exposées à jaunir quelque peu, en revanche les couleurs sombres, les rouges et les bruns, en ont pris plus de chaleur et de brillant. L'ensemble de ses toiles présente, en général, un aspect très coloré et dont le travail paraît récent, parce qu'il a été exécuté rapidement, de premier jet, sans retouches, dans une pâte fluide.



LES LAGUNES DE VENISE (1826).
Peinture à l'huile. — Collection de M. Warneck.

Ses qualités sont donc surtout celles de l'école anglaise, à laquelle il doit être rattaché de toute justice, non seulement par droit de naissance, mais parce que, dans la pratique de son art, il ne s'est jamais éloigné de la technique et des procédés de l'école anglaise.

Ce qu'il tenait de son éducation française, c'était un certain goût dans le choix de ses motifs, une façon particulière de comprendre l'arrangement de ses tableaux, composés avec clarté et logique, avec un souci remarquable de l'unité et une grande franchise dans l'effet général.

On a beaucoup discuté sur l'influence anglaise dans la peinture en France, depuis le Salon de 1824. On l'a niée et affirmée avec une égale bonne foi et à l'aide de preuves que l'on voudrait irréfutables. Il est certain, en tous cas, que l'émotion provoquée par l'exposition des peintres anglais a été considérable parmi les jeunes artistes, si elle ne l'a pas été parmi les critiques ou dans le public, et qu'elle décida du mouvement qui devait entraîner toute la nouvelle école de paysage. Nous avions eu, cela n'est pas douteux, des précurseurs; la révolution était dans l'air: mais elle eût été longtemps retardée et elle fût peut-être restée incertaine. Aucun des paysagistes indépendants de la fin du XVIIe siècle à la fin du XVIIIe siècle n'avait fait école. Bruandet, Lantara, Moreau, Michel, ont été des isolés, restés incompris et sans action.

Il est vrai que, dès 1820, Paul Huet dans l'île Séguin et à Saint-Cloud, Roqueplan (dont on a un *Soleil couchant* daté de 1822), Isabey, Flers, avaient abordé la nature dans un esprit nouveau. Ils eurent le grand honneur d'indiquer la voie à leur génération. Mais Bonington les avait tous précédés et son influence paraît incontestable sur ces premiers novateurs. Il semble bien téméraire d'assigner une place distincte et des rangs dans la marche de cette avant-garde, où chacun de ces jeunes gens était également épris de liberté. Comment doser, aujourd'hui, d'une façon absolument impartiale, la part de chacun dans la transformation qui suivit, en peu d'années, le Salon de 1824 ? « On perçoit dans le génie qui crée l'œuvre d'art, la trace et l'effort de toutes les générations qui ont précédé l'artiste », a dit justement Ruskin. Et encore, « ce n'est pas grâce à l'art d'une heure, ni d'une vie, ni d'un siècle, mais grâce au secours d'âmes sans nombre, qu'une belle œuvre d'art peut voir le jour » (*les Lois de Fiesole*).

Sans doute, pour les peintres français de la Restauration, l'école anglaise était novatrice : il n'y avait rien de commun entre les peintures de Constable et celles de Bertin, de Bidault ou d'Aligny. Mais il y a de grands rapports entre des études de Constable et d'autres de Ruysdaël et d'Hobbema. Certaines toiles de Corot se rapprochent étonnamment de plusieurs études d'Italie de Joseph Vernet, telles que les deux lumineux effets du matin du Louvre : *le Château Saint-Ange* et *le Ponte Rotto*. Th. Rousseau procédait des Hollandais et Troyon des Flamands. On est



Richard Parkes Bonington. — Le Marché aux poissons de Boulogne (vers 1824).

Collection de Sir Ed. Tennant Bt.

toujours le fils de quelqu'un, et c'est chose vaine que de vouloir tracer des démarcations absolues entre les écoles qui se sont si souvent emprunté mutuellement leurs qualités, en les transformant suivant le goût national.

Quoi qu'il en soit, la connaissance de l'école anglaise de paysage a marqué, en France, le moment où le paysage classique, tombé en décadence, a laissé la place au paysage moderne, d'abord romantique, puis réaliste, enfin impressionniste, jusqu'au début du xxe siècle.

Bonington, dans ses huit années de vie artistique, a pris une part active à ce mouvement : par ses études d'après nature très directement rattachées à l'école anglaise ; par ses compositions romantiques dont l'exécution, encore anglaise par certains côtés, est cependant bien française par l'harmonie générale et l'effet ; enfin par ses lithographies, où il est arrivé à la perfection du genre [1].

De ces trois branches de l'art, c'est dans la première, le paysage, qu'il a laissé ses œuvres les plus importantes et les plus nombreuses. Ses paysages se signalent par un très grand accent de vérité : il est remarquable de voir combien ce peintre si fantaisiste à ses heures et dont la facilité étonnait Delacroix, bon juge en pareille matière, est respectueux devant la nature, la suit de près, amoureusement, aussi désireux d'en rendre le dessin dans ses grandes lignes ou ses accidents variés que la couleur avec ses délicatesses et ses nuances infinies.

On pourrait croire qu'avec sa merveilleuse facilité, il se laisse parfois tenter et qu'il fait appel à sa féconde imagination pour modifier ce qu'il a sous les yeux. Il n'en est rien. Il reste naïf et vrai : il suffit de voir ses études, dessins ou peintures, représentant des aspects de Paris ou de Londres que le temps n'a pas encore sensiblement modifiées, pour se rendre compte de son scrupule et de sa fidélité. Il est cependant loin d'être terre à terre dans sa sincérité ; il élimine en grand artiste tout ce qui ne concourt pas à l'effet général.

Pour avoir une juste idée de la distance qui sépare Bonington des paysagistes classiques de son époque, il faut voir la *Vue de Mantes* [2], un

1. Il a paru inutile, au cours de cet article, de parler en détail des lithographies de Bonington, beaucoup mieux connues du public que ses peintures et ses dessins. Elles ont été décrites et cataloguées dans l'ouvrage consciencieux et très complet d'Aglaüs Bouvenne, *l'Œuvre gravé et lithographié de R. P. Bonington*, Paris, 1873, in-8°.

2. A M. de Lajudie. Reproduit dans notre premier article, t. XXVI, p. 87.

petit chef-d'œuvre de lumière diffuse sous le grand soleil ; la *Vue des quais et de Notre-Dame*[1], d'une finesse de ton exquise ; *une Plage à marée basse*[2]; *les Lagunes de Venise*[3]; *la Colonne de Saint-Marc*[4]; *le Parc de Versailles* du Louvre, et tant d'autres.

Dans toutes ces études, l'exécution est large et décidée, la touche souple, délicate et nerveuse, les valeurs bien accusées, le ton vrai et fin, la couleur fluide, tantôt en épaisseur et tantôt en nappe très mince mélangée à l'huile. Les ciels, qui occupent toujours une grande place, sont souvent ceux du matin ou du soir, quand le soleil n'est pas encore très élevé au-dessus de l'horizon et donne encore des ombres longues et douces sur les premiers plans : des nuages légers, des vapeurs lointaines en varient les colorations claires et dorées. Parfois, les ciels sont tout blancs : des nuées laiteuses se forment sans cesse, et seront bientôt dissipées par le soleil, car çà et là quelques percées de bleu font comprendre que ce ne sont que vapeurs fugitives[5]. D'autres sont pleins de mouvement : d'énormes volutes, dans leur course folle sous un vent de tempête, secouent les barques et les voiles, jetant l'embrun des vagues de toutes parts[6], ou font claquer les bâches des charrettes et les manteaux d'un voiturier descendant une côte de Normandie[7].

En général, cependant, Bonington aime mieux la nature dans son calme et dans la splendeur des matinées ensoleillées, que bouleversée par les orages et frémissante sous les rafales de vent, comme la préférait son compatriote Constable.

Le Marché de Boulogne[8] et la *Plage normande*[9] sont deux des plus remarquables parmi les toiles paisibles du maître. Dans la première, le soleil d'une belle matinée d'été inonde le tableau de sa clarté blonde, enveloppant les gens et les choses de son nimbe d'or. La mer, par une variation de ton extrêmement délicate, et les ombres du sable d'une coloration plus

1. A M. Bracquemond.
2. A Mme de Salvandy.
3. A M. Warneck. Reproduit ici, p. 381.
4. A la National Gallery of British Art (ancienne Tate Gallery).
5. A *Sea Peace*, du musée Wallace.
6. Marine, à M. Wauters.
7. Aquarelle, à M. Paterson, reproduite p. 379.
8. Appartient à sir E. Tennant. Reproduit pl. p. 383.
9. Appartient à Mme de Catheu. Reproduit ci-contre, p. 385.

bleutée, font valoir toute la chaleur du ciel. Une voile de beaupré dans un bateau au premier plan et quelques vêtements sur les personnages sont les seules valeurs fortes qui forment contraste avec le ciel lumineux. La scène a été prise sur le vif; tous les détails en sont charmants et vrais; pêcheurs, matelottes, enfants ont des poses naturelles et justes. Un lot de poissons déchargé sur le sable, au premier plan, est peint avec la virtuosité d'un maître flamand et digne d'un Snyders ou d'un Jean Fyt.



PLAGE NORMANDE (VERS 1823).
Peinture à l'huile. — Collection de Mme de Cathen.

Frais, humides, roses et transparents, il semble qu'on les voie remuer et glisser, avec cette mobilité particulière aux corps visqueux jetés les uns sur les autres.

Le tableau de la *Plage normande*[1] procède des mêmes qualités et a dû être exécuté vers la même époque.

1. Voici, à propos de ce tableau, ce que M. René-Paul Huet nous écrit : « Aussitôt après la mort de Bonington, avec lequel il était intimement lié, Ch. Rivet eut la pensée d'offrir au conservateur des musées ou Directeur des beaux-arts, M. de Forbin, une toile de Bonington, une *Plage normande*, effet de soleil éblouissant ; des lueurs chaudes, dorées, inondant l'atmosphère transparente, enveloppant les fonds qu'elles font fuir dans une lumineuse perspective aérienne. Au premier plan, des figures de

On y voit, dans le groupe du premier plan, un cheval blanc qui n'a pas été terminé par l'artiste. Bonington avait indiqué les jambes de devant dont on devine encore le dessin, mais comme il n'en était pas satisfait, il les a effacées en les recouvrant d'un ton clair s'accordant avec le terrain. Puis il n'y est plus revenu et le tableau est resté ainsi inachevé.

Si Bonington préfère le plus souvent, dans ses paysages, le calme des belles journées de l'été, où tout dans la nature semble participer de la gaieté et de la douceur de l'atmosphère : il s'en faut qu'il se soit spécialisé dans un effet constant, dont la répétition amènerait bien vite chez l'artiste l'absence de toute émotion. Il a suivi la nature dans ses aspects les plus variés : temps orageux, temps gris, temps de brume ; bords de plage, falaises abruptes où la mer vient s'écraser en flots d'écume, plaines sans fin où se découvrent des villages ou quelque tour d'église émergeant au loin, coins frais le long des rivières, rues ou places animées et pittoresques ; il a trouvé la nature belle partout et l'a étudiée partout avec la même ardeur enthousiaste.

Son goût est très sûr. Il y a peu de toiles de lui qui soient insignifiantes ; de simples études inachevées offrent encore l'intérêt des œuvres faites en plein air, et nous apportent les premiers accents de vérité, on pourrait dire de réalisme, dans la peinture française du XIXe siècle.

Ses paysages les moins heureux sont ceux où il traite les arbres et les masses de feuillage. La liberté nécessaire à leur interprétation est longue à acquérir. Il est mort trop jeune pour avoir pu les connaître au point d'en faire la synthèse comme un Corot ou un Daubigny. Il cherche encore à expliquer le feuillé ; ses arbres sont d'une assez maigre exécution.

Dans ses figures et compositions romantiques, Bonington n'est pas

pêcheurs, un cheval avec des paniers. La toile, de plus d'un mètre de large, est certainement un des plus beaux morceaux du maître mort si jeune.

« L'accueil du conservateur fut plus que froid. Sur un ton de persiflage : « Votre ami avait beaucoup de talent, mais un talent de vogue et de mode ; ses succès auprès du public amateur ne sont pas un titre suffisant à l'entrée dans les galeries du Louvre. Dans ce succès, nous devons faire la part de l'engouement, qui peut être très passager et attendre avant de donner un jugement sérieux et définitif. — Alors, monsieur, vous refusez cette toile ? — Je ne refuse pas, mais... le musée du Louvre... ! Pour le moment, je ne puis accepter votre don. Le temps seul, je le répète, peut donner le recul indispensable pour juger impartialement. Le temps donnera-t-il la consécration voulue ? — Puisqu'il en est ainsi, monsieur, je prendrai mes dispositions pour que ce tableau ne puisse jamais revenir au Louvre. — Et le baron Rivet ajoutait : « Je le laisse dans ma famille, à cette condition absolue qu'il ne soit jamais donné ni vendu aux musées ! »

moins intéressant, mais se présente sous un aspect tout à fait différent. Autant il est fidèle et sincère devant la nature, autant il se donne de liberté quand il doit tirer de son cerveau des scènes du moyen âge ou de la Renaissance. Là, les qualités du coloriste l'emportent franchement sur toutes les autres. Il se laisse entraîner par sa fantaisie. Son goût naturel



HENRI III ET L'AMBASSADEUR D'ANGLETERRE (VERS 1826).
Peinture à l'huile. — Collection Wallace.

lui fait trouver des attitudes, des groupements pleins de grâce, d'élégance, de charme aristocratique, mais il voit surtout dans ces scènes, où la critique historique aurait beau jeu si elle voulait les analyser, une occasion de faire valoir les magies de la lumière et de la couleur. Lumière blonde et dorée qui filtre à travers quelque fenêtre en ogive et qui vient illuminer une salle de château ou un boudoir, laissant de grandes réserves d'ombre, repos des yeux et contraste nécessaire à l'éclat des étoffes, des robes

de soie, des pourpoints de velours, des aciers brillants et des visages rosés.

Qu'y a-t-il de plus séduisant, au point de vue de la distribution de la lumière et de la richesse des couleurs, que le *François Ier et Marguerite de Navarre*, de la collection Wallace ? Rien de plus aisé et de plus facilement venu que cette figure de Marguerite, si amoureusement caressée par l'artiste. Les poses des deux personnages sont d'un naturel charmant, jeunes tous deux, élégants et nobles comme il convenait. L'ensemble, saisi immédiatement, offre un vrai régal aux yeux et à l'imagination. C'est à coup sûr une des œuvres maîtresses du peintre, qu'il a traitée avec un bonheur et un soin particuliers.

Aucune ne peut donner une plus juste idée de ses brillantes qualités. D'autres nous révèleront ses défauts : car le jeune maître n'en est pas plus exempt qu'aucun de ceux qui ont eu du talent ou même du génie depuis l'origine du monde.

On a fait à ses personnages, comme à ceux d'autres peintres de l'école anglaise, le reproche de manquer de corps et de solidité, d'être des sortes de mannequins habillés, dont les mains et les visages seuls sont vivants, et la critique est parfois justifiée, il faut le reconnaître.

Dans le tableau de *François Ier et Marguerite*, on ne songe guère à ces défauts; on est si bien sous le charme de la composition et de la couleur, qu'on n'analyse pas. Il n'en est pas de même dans le *Henri III*, spirituel, plein de détails charmants, dont la couleur chaude et vibrante supporte, sans faiblir, le voisinage du redoutable *Marino Faliero* de Delacroix, mais où les corps sont inconsistants et manquent de caractère dans le dessin.

Dans *Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne*, composition moins plaisante, les défauts s'accusent davantage. Ici, l'effet est discutable ; la partie centrale trop noyée dans l'ombre; l'attitude des personnages moins aisée.

Mais comme dans le musée Wallace même, on oublie vite ces défaillances devant *la Méditation*, *l'Antiquaire*, *A Balcon Scenery*, *Anne Page et Slender*, *une Odalisque*, aquarelles ou peintures à l'huile qui nous séduisent tantôt par la grâce de l'invention, tantôt par la liberté d'une exécution toujours sûre et brillante, tantôt par l'harmonie et la richesse de la nature.

La couleur de Bonington est très intéressante à étudier. Ernest Chesneau dit fort justement, en parlant de lui, « qu'il ne redoutait pas

plus les tons purs que ne les redoutait naguère la jeune école anglaise, mais ils sont amenés et motivés avec un art profond ». Art profond en effet, car à l'analyse on voit combien le peintre connaissait la loi des oppositions et des contrastes dans la gamme des tons. Est-ce chez



Anne Page et Slender
« Les Joyeuses commères de Windsor », vers 1825.
Peinture à l'huile. Collection Wallace.

lui instinct naturel ou le résultat de la réflexion? A-t-il beaucoup appris dans l'intimité de Delacroix? Ce qui est certain, c'est qu'il ne paraît pas ignorer la théorie des complémentaires et qu'il sait faire admirablement valoir ses couleurs par la place qu'elles occupent à côté les unes des autres.

Il n'y a pas de rouges auprès desquels ne se trouve l'occasion de quelques tons verts, pas de bleus qui ne voisinent avec des jaunes. Il n'est pas sûr qu'on ne puisse pas découvrir des accords de violet et d'orangé, tons cependant plus rares chez lui, et que l'on ne trouve guère de son temps, sinon chez Delacroix.

En dehors de ses paysages et de ses compositions romantiques, Bonington a encore laissé un grand nombre de croquis au crayon, dispersés un peu partout chez des amateurs. La plupart sont pris sur des feuillets



Feuille de croquis.
Dessins à la mine de plomb. — Collection de M. Heseltine.

d'album et n'ont pas de prétentions à passer à la postérité. Ils ont été faits par l'artiste pour lui seul et à titre de renseignements. Beaucoup sont dignes d'être conservés. Ce sont des indications très justes, très vivantes et très spirituelles; ce sont encore des documents précieux de costumes et de mœurs du temps de la Restauration, bons à consulter de toutes façons.

L'œuvre de Bonington, quoique produite en moins de dix ans, est, on le voit, très riche et très variée. Pour s'en faire, dans les musées et les collections, une juste idée, il ne faut jamais oublier que ses contrefacteurs et ses imitateurs ont été fort nombreux, trop nombreux, hélas ! Ils ont fini

par noyer son œuvre sous une avalanche de faux et de plagiats, d'où il devient difficile (mais non impossible, heureusement) de la retirer, et qui risquent d'en fausser la physionomie pour l'observateur superficiel[1]. Dégagée de ces parasites, elle apparaît comme très importante, tant par sa valeur propre que par sa place dans l'histoire de l'art.

L'influence exercée par Bonington à l'aurore de l'école romantique, dans ce temps où, comme le dit Th. Gautier, la peinture semblait heureuse d'avoir retrouvé sa palette perdue dans l'atelier de David, fut considé-



L'INSTITUT ET LE PONT DES ARTS (VERS 1821).
Dessin à la mine de plomb. — Collection de Mme de Salvandy.

rable. Il a contribué à ramener la peinture dans sa voie naturelle, qui est de se servir du charme et des ressources de la couleur, pour créer l'œuvre

1. En outre, beaucoup d'artistes dont la production s'est faite entre 1825 et 1840, offrent avec lui, dans le sujet et l'aspect général de leurs tableaux, une similitude inquiétante. Il y a des toiles d'Isabey qu'on pourrait lui attribuer ; il y en a même de Delacroix. Il y a des paysages de Roqueplan, de Le Poittevin, des figures de Deveria, des Johannot, de Celestin Nanteuil, devant lesquelles on hésite et qui laissent un doute. Parmi les peintres anglais, Fielding, Wyld, Boys, présentent parfois avec lui de grandes analogies. Harding, qui a lithographié beaucoup des tableaux de Bonington et qui connaissait admirablement son œuvre, a fait des peintures à l'huile qui offrent d'étonnantes ressemblances avec les siennes. On peut s'y tromper à première vue. Après un peu d'examen, on s'aperçoit qu'il manque, comme chez tous les autres, la legéreté, l'imprevu dans l'exécution, « les ailes du papillon », qui font surtout l'originalité de Bonington.

d'art, repos ou excitation des yeux et de l'esprit. Il a sa place parmi les coloristes de toutes les écoles, et son nom restera attaché à l'une des transformations les plus fécondes de l'école française.

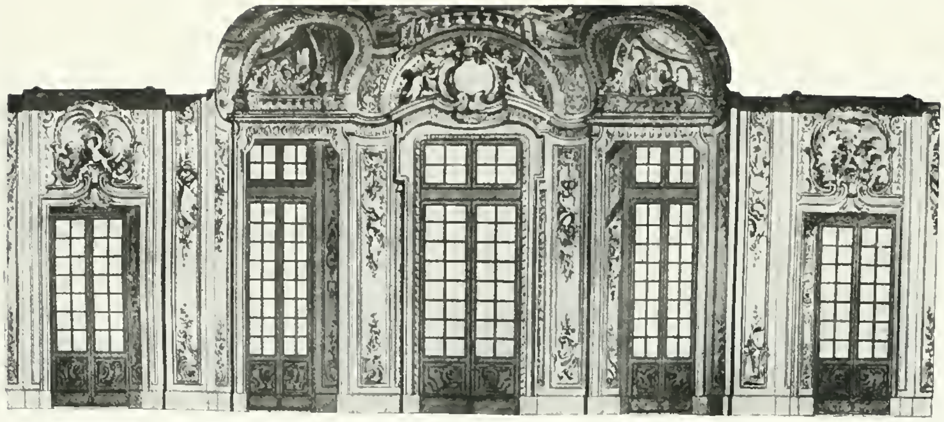
Mais son influence a été double, car il a été aussi et surtout un grand paysagiste. Le premier en France, il a reproduit, dans leur changeante beauté, les ciels, les eaux et les plages marines, les profondeurs et les délicatesses infinies de l'atmosphère, qui nous charment dans la nature. Il a su le premier nous intéresser à ce qui semble intraduisible en peinture, et avec des vapeurs sans formes, aux nuances insaisissables, il a fait des chefs-d'œuvre de lumière et de couleur.

Bien que son œuvre soit restée incomplète, il est sans conteste un des créateurs du paysage moderne. Son rôle a donc été aussi utile que glorieux. Par un phénomène bien rare, les deux races anglo-saxonne et gallo-romaine se sont trouvées un jour personnifiées et fondues, avec leurs qualités, dans Bonington. L'école française lui doit, non pas seulement un souvenir attendri, mais un juste tribut de reconnaissance, et sans vouloir lui élever un monument, comme on l'a fait pour un Delacroix ou un Corot, on pourrait lui consacrer un buste ou un médaillon qui serait placé sans ostentation, mais avec conviction, parmi les images des grands artistes, qui ont bien mérité des générations futures.

A. DUBUISSON



LE GRAND CANAL A VENISE.
Gravure de Miller d'après Bonington.



J.-A. Meissonnier.
Projet de salon pour la princesse Czartoriski.
Gravure de Huquier, tirée du *Livre des ornements* de J.-A. Meissonnier.

UN DÉCORATEUR DU XVIIIe SIÈCLE

JUSTE-AURÈLE MEISSONNIER

ORFÈVRE DU ROI[1]

Juste-Aurèle Meissonnier, peintre, sculpteur, architecte, décorateur, orfèvre, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi, eut, de 1725 à 1751, une vogue incomparable et une influence puissante sur le goût de ses contemporains. Malgré sa renommée, il nous est presque inconnu et ses œuvres ne lui ont guère survécu que par la gravure. Pourtant, deux pièces très intéressantes de cet artiste vont prochainement passer en vente publique. Ce sont les deux terrines ou soupières d'argent exécutées en 1735 pour « le Millord duc de Kinston », et qui faisaient partie du projet de surtout qu'avait sculpté Meissonnier. Nous avons pu avoir ces deux pièces entre les mains et il nous a paru intéressant,

1. Nous avons trouvé la plupart des documents utilisés dans cette étude à la bibliothèque, si riche déjà et si bien classée, de M. Jacques Doucet.

à cette occasion, d'essayer de découvrir davantage la personnalité de l'artiste et de caractériser sa manière.

On ne sait presque rien de sa vie. Il naquit à Turin en 1695. Était-il de famille française, comme le ferait croire ce fait que son oncle, Alexandre Meissonnier, fut officier du roi ? A quel moment et comment vint-il en France ? Ces points restent encore obscurs. S'il avait suivi la voie ordinaire pour parvenir à la maîtrise, on saurait encore, au moins à peu près, l'âge auquel il aurait commencé son apprentissage, puisqu'il fut reçu maître orfèvre à 29 ans, « le 28 septembre 1724, le roi étant à Fontainebleau », comme en fait foi le brevet d'orfèvre du roi « travaillant aux Gobelins pour le sieur Meissonnier », brevet signé de la main même de Sa Majesté[1]. Or, on sait que le roi pouvait accorder ce titre sans se soucier des règles ordinaires de la corporation. Meissonnier habitait à ce moment rue Fromenteau[2]. Il fut nommé, le 6 décembre 1726, à la charge de dessinateur de la chambre et du cabinet du roi, et il en reçut les gages et droits, de la part de M. Sébastien Brière, trésorier général des Menus-Plaisirs, à compter du 4 juillet 1726[3]. Il avait épousé une dame Françoise Petit ; il tint avec elle sur les fonts baptismaux un fils de François Boucher, le 4 mai 1736[4] ; ils n'étaient pas mariés sous le régime de la communauté de biens, mais, n'ayant pas d'enfant, ils s'étaient fait, le 17 juin 1739, une donation mutuelle[5]. Ils habitaient, vers 1745, « rue du Gros-Chenet, près du Rempart ». Meissonnier mourut à 55 ans, le 31 juillet 1750, chez le sieur André Levret, chirurgien, qui réclama à sa succession « 248 livres pour les soins donnés au défunt pendant les 44 jours de maladie passés chez lui, Levret, pour la garde qui l'a soigné, pour ses frais funéraires et pour l'autopsie du défunt par lui faite, en présence du médecin et des autres chirurgiens du Châtelet[6] ».

Il fut enterré le lendemain 1er août en l'église Saint-Eustache, « en présence d'André Levret, chirurgien-accoucheur, et de Barthélemy Barodet, chirurgien », dit l'acte de décès extrait des registres de la paroisse Saint-Eustache, acte d'après lequel Meissonnier demeurait alors rue des

1. Archives nationales, O[1] 68, f° 257 (Secrétariat du roi).
2. Germain Bapst, *les Germain*, p. 74.
3. Arch. nat., O[1] 73, f° 505 (Secrétariat du roi).
4. *Dictionnaire de biographie et d'histoire* de Jal, article Boucher.
5. Arch. nat., Y 14670.
6. Arch. nat., Y 14670.



J.-A. Meissonnier.

Terrine d'argent, faisant partie d'un projet de surtout de table, exécuté pour le duc de Kingston (1735).

Collection Polovtsoff.

Vieux-Augustins, n° 3. Il avait son atelier « rue Rochouard (Rochechouart), territoire de Montmartre », où furent apposés les scellés. Sa veuve Françoise Petit dut, en effet, recourir à cette mesure pour sauvegarder les intérêts de sa donation, ceux de l'héritier de Meissonnier, son oncle Alexandre Meissonnier, ancien officier du roi, et ceux du prince Czartoriski, dont l'artiste laissait inachevée une commande pour laquelle il avait touché 11.500 livres.

L'inventaire qui mentionne cette opération nous renseigne sur les œuvres qu'on trouva alors chez Meissonnier. Des tableaux nombreux, l'un allégorique pour la naissance de Monseigneur le Dauphin, « un plafond en grand, peint sur toile, dessiné pour la cour de Varsovie, et plusieurs autres sculptures, peintures et menuiseries en dépendant [1] ». On retrouva également, en présence de l'abbé Allaire, mandataire du prince Czartoriski, le plafond et les décorations commandés par lui, ainsi que le démontre le sieur Gabriel Huquier, qui grava toute l'œuvre de Meissonnier. C'est à ce recueil d'Huquier que nous devons de connaître les œuvres que Meissonnier exécuta, et les noms de quelques-uns de ceux qui les commandèrent.

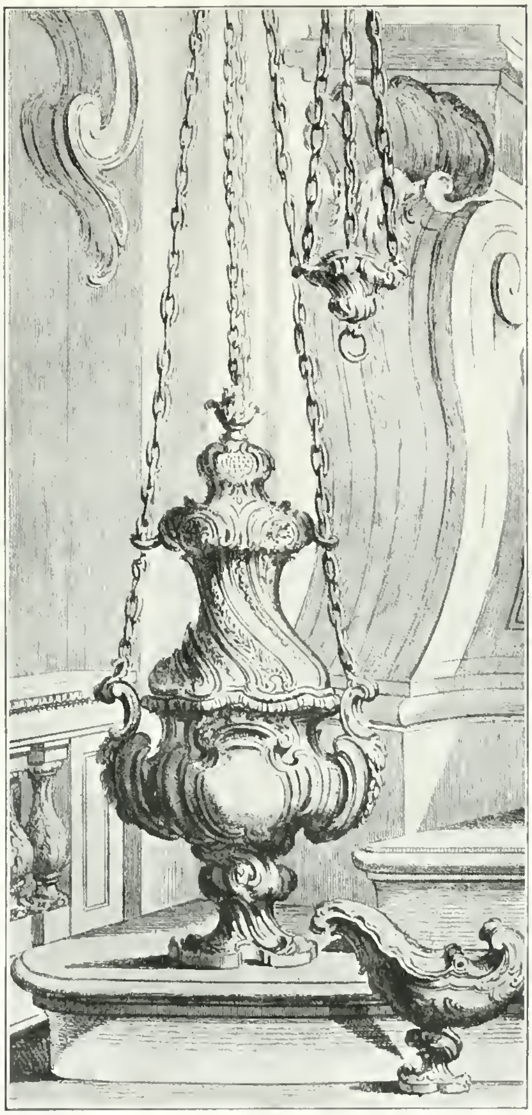
On y trouve, outre la gravure d'un grand surtout de table et des deux terrines reproduites ici, exécutés pour le duc de Kingston, en 1735 : divers traîneaux de jardin pour la première reine douairière d'Espagne (1735) ; — trois vues d'un salon pour la princesse Czartoriski de Pologne ; — quatre vues du cabinet du comte Bielinski, grand maréchal de la couronne, exécuté en 1734 ; — un canapé exécuté en 1735 pour le même seigneur ; — le projet d'un trumeau de glace pour un grand cabinet, fait pour le Portugal ; — des modèles d'intérieurs, des gardes d'épées (1725), une nef, des terrines, un surtout de table, une pendule, pour le roi ; — des seaux à rafraîchir pour M. le Duc (1723) ; — des girandoles, un miroir de toilette, des tables, des tabatières, des ostensoirs, croix, calices, chandeliers, encensoirs, etc. Il dessina, pour un tableau d'Oudry, un cadre que Slodtz exécuta pour Compiègne, et il toucha pour ce dessin 50 livres [2].

« Le 2 mai 1731, permission est donnée au Sr Meissonnier, orfèvre à Paris, de fabriquer pour le comte de Maurepas, une écritoire du poids de

1. Arch. nat., Y 14690.
2. Dépenses d'un voyage du roi à Compiègne en 1730 (Arch. nat., O[1]2859. Mém. de 1730).

26 à 30 marcs, en lui fournissant la matière, sans que, pour raison de ce, il puisse lui être imputé d'avoir contrevenu aux ordonnances de Sa Majesté[1] ».

On voit de quelle prodigieuse variété témoignent ces œuvres, quelle souplesse de travail et quelle invention décorative devait avoir Meissonnier. On ne peut pas dire qu'il n'ait jamais dépassé les limites du goût. Mais peut-être, sous l'influence du milieu français où il travaillait, sut-il réprimer ce que son imagination aurait eu facilement de désordonné. Elle était extrêmement brillante, généreuse et diverse. Et, en même temps, l'exécution, tant de ses dessins que de ses sculptures, devait être d'une merveilleuse exactitude.



J.-A. MEISSONNIER. — ENCENSOIR.
Gravure de Huquier, tirée du *Livre des ornements* de J.-A. Meissonnier.

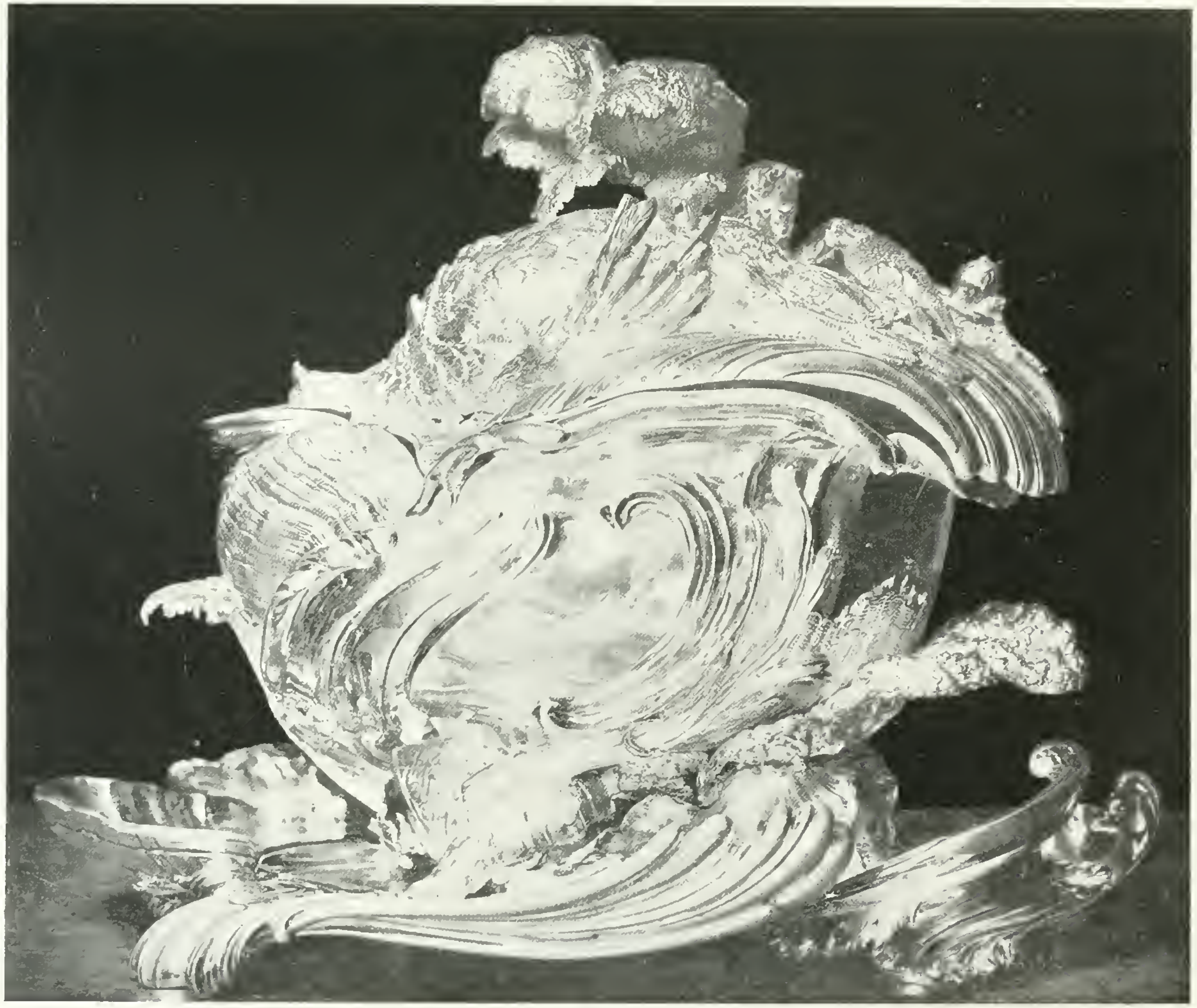
Les deux soupières que nous reproduisons nous permettent de nous rendre compte assez exactement de ces deux qualités. Leur forme est extrêmement originale, presque déconcertante ; c'est une coquille stylisée, décorée de panneaux et de côtes, et reposant sur des céleris, des oignons et une large feuille de chou. Les couvercles sont formés par le dessus de cette coquille et ils sont presque

1. Arch. nat., O1 75, f° 215.

entièrement recouverts par deux graines (ou couronnements) très touffues. L'une est composée d'une sarcelle, d'un artichaut, d'un grondin, d'une huître, d'une branche de céleri, d'une feuille d'algue, d'un crabe et d'une branche de laurier ; l'autre, d'une perdrix, d'un navet, d'une carotte, d'une écrevisse et d'un champignon. Ces soupières, enfin, reposent sur des socles asymétriques, formés de rinceaux et de rocailles, dans les sinuosités desquelles s'incrustent deux navets.

Cette forme contournée, cet amas d'éléments ornementaux, qui surprennent au premier abord, sont d'une richesse décorative incontestable et leur originalité n'est pas du tout le fait du caprice ou de la bizarrerie. Elles sont bien composées pour la destination qu'elles doivent avoir. Replacées sur la table, à chaque extrémité, reliées entre elles par la pièce centrale, leur inclinaison respective les indique bien comme étant les deux angles d'un triangle qui aurait la table pour base et le haut du surtout pour sommet. Toutes les parties de la graine sont placées dans l'ordre voulu pour s'inscrire dans ce triangle, et cette imagination, dans sa fantaisie, n'a pas dépassé les règles d'une composition raisonnable. Quant à l'exécution, elle est merveilleuse. Tous les animaux ou les légumes sont représentés dans leurs proportions respectives, avec leurs caractères propres. La sarcelle et la perdrix sont étendues, le corps mou, les pattes un peu repliées, les yeux grands ouverts et sans prunelle, quelques plumes légèrement soulevées par le contact de la main qui les a posées. Tout cela sans sécheresse, sans inutile précision. La ciselure, en outre, a su traduire admirablement le travail du sculpteur. Aucun décor d'outils, ni mat, ni chéré. Seules se détachent les rugosités des carapaces du crabe et de l'écrevisse, les brins de plumes, les nervures des feuilles et des légumes. Il n'y a là aucune mesquinerie d'artisan. Il est impossible de mieux exprimer la nature dans ce merveilleux métal, si souple, qu'est l'argent.

La partie purement technique de l'exécution n'est pas moins brillante. Sans doute, ce n'est guère là qu'un travail de fonte et de montage. Mais la fonte est belle, saine, sans ces terribles piqûres que donne une fusion mal faite ou un moule mal préparé ; les divers morceaux des graines sont bien ajustés, montés avec soin, et les soudures, très difficiles pour une telle masse de métal et pour les moyens de chauffe dont on disposait alors,



J.-A. Meissonnier.
Terrine d'argent, faisant partie d'un projet de surtout de table,
exécuté pour le duc de Kingston (1735).
Collection Polovtsoff

ne sont pas trop empâtées. On comprend, à voir de telles œuvres, tout le succès que put avoir celui qui les composa, les sculpta et les fit exécuter; toute l'influence que subirent de sa part les autres orfèvres de son temps, puisque Germain et le vieux de Launay, pour ne citer que ceux-là, sacrifièrent eux-mêmes à cette mode. On comprend les attaques violentes et les louanges enthousiastes dont il fut également l'objet et qui, en s'exprimant à travers le XVIIIe siècle, contribuèrent à porter jusqu'à nous sa renommée. La plus dure attaque est celle que le graveur Cochin paraît avoir dirigée contre lui, en 1757; ce jugement est trop connu pour que nous le reproduisions, mais il est injustifié et contradictoire de la part d'un artiste qui dut tant lui-même à la fantaisie qu'il blâmait.

D'autres contemporains l'avaient mieux compris. On lit, dans un mémoire concernant les Académies royales de peinture, sculpture, architecture, écrit vers 1740 :

« Il y a présentement à Paris deux excellents hommes qui mériteraient d'estre de ces Académies, savoir M. Germain, orfèvre du roy comme sculpteur, et M. Meyssonnier, aussi orfèvre du roy comme architecte[1] ».

Dans une liste des meilleurs peintres, sculpteurs et graveurs de l'Académie royale, dressée en 1745, l'orfèvre du roi figure parmi les « bons connaisseurs », premier embryon des Amis du Louvre, avec le vœu, déjà mentionné, que Germain et Meissonnier soient nommés de l'Académie.

Mariette aussi le compare à Germain, sans trancher leur mérite. Raynal, dans une étude sur l'état des arts en France, écrit, à propos des dessinateurs et décorateurs : « L'habileté dans ce genre est plus dans le crayon que dans le pinceau. Le sieur Meissonnier est un des plus grands hommes pour ce talent. Tout est de son ressort : feux d'artifices, décorations de spectacles magnifiques, salons, plafonds superbes, orfèvrerie, etc. » Après la mort de Meissonnier, Lacombe, en 1750, dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, dit que « les morceaux d'orfèvrerie qu'il a terminés sont de la plus grande perfection et que ses autres ouvrages ont cette noble simplicité de l'antique, le vrai caractère du sublime ».

Mais, plus tard, le goût a changé et, en 1795, Lempereur écrit[2] : « Cet artiste a exercé à Paris ses différents talents. On ne cite cependant aucun

1. Arch. nat., O[1] 1925 A2.
2. *Dictionnaire des artistes* (manuscrit du Cabinet des Estampes).

ouvrage de lui, si ce n'est le tombeau de Jean-Victor de Besenval, qu'il avait exécuté dans l'église Saint-Sulpice. Il paraît qu'il fut plus occupé à des décorations telles que le feu d'artifice de Versailles pour la naissance du Dauphin, ou bien à des dessins des modèles de meubles et d'orfèvrerie, qu'à des monuments plus durables. Il avait beaucoup d'invention, dessinait et modelait avec la plus grande facilité, mais je suis fort surpris de le voir représenté comme un sectateur de la pureté antique. Il a pu faire quelques ouvrages d'un meilleur style, ce qui n'empêche pas qu'on ne puisse le ranger dans la classe de ceux qui, après avoir donné le ton, ont été oubliés avec les modes qu'ils avaient introduites ».

Le jugement est d'une sévérité injuste et s'explique évidemment par la différence du goût entre les deux époques. Mais on ne discute pas avec un tel acharnement, cinquante ans après sa mort, un homme dont le souvenir et l'influence auraient tout à fait disparu.

Au XIXe siècle, les critiques trop rares qui se sont occupés d'orfèvrerie ont ratifié pour la plupart le jugement de Mariette et remis Meissonnier à côté de Germain, à sa vraie place, et les orfèvres enfin, en reproduisant un grand nombre de ses modèles, lui ont rendu le plus beau des hommages.

R. CARSIX



J.-A. MEISSONNIER. — SURTOUT DE TABLE.

Gravure de Huquier, tirée du *Livre des ornements*.

NOTES ET DOCUMENTS

LE PORTRAIT DE PIERRE GRASSIN

GRAVÉ PAR B. LÉPICIÉ, D'APRÈS N. DE LARGILLIÈRE

Dans le journal d'Hugues-Adrien Joly, qui fut pendant quarante-deux ans (1750-1792) garde du Cabinet des Estampes, on lit, à la date du 23 mai 1755 :

« Donné à M. de la Cour une estampe de Rembrandt, appelée *le Samaritain*, épreuve à la queue blanche, tirée de l'œuvre de ce maître, provenant du cabinet de Marolles, qui s'est trouvée double, avec une épreuve de *la Franche-Comté*, gravée par Simonneau, tirée du Recueil du Roi, lesquelles ont été échangées contre deux épreuves du portrait rare de M. Grassin, Direct. général des Monnoyes, gravé par Lépicié. »

Les deux estampes, dont Joly semble enregistrer l'entrée avec une petite nuance de satisfaction, font aujourd'hui partie de notre collection alphabétique des portraits : l'une est une *contre-épreuve* de la planche non terminée, avant toute lettre et avant les armoiries de M. Grassin ; l'autre, une épreuve de la planche finie.

L'œuvre constitué au nom du graveur Lépicié contient, en outre, deux épreuves qui permettent de compléter l'histoire de ce portrait rarissime. L'une porte l'estampille de la collection de Richelieu ; elle est accompagnée de la note manuscrite suivante :

« Le portrait cy-contre de M. Grassin a été annoncé dans le *Mercure de France* du mois de . . . . . 1734 et a été acheté à Paris, chez un imagiste, pour le prix de 40 s. M. Grassin prétend ne l'avoir point fait graver, que c'est le frère d'un de ses commis qui le grava en 1718, et qu'il n'en fut pas plutôt informé qu'il retira la planche et tous les portraits qui avaient paru, et qu'il se défit de son commis. »

Cette note, déjà reproduite par MM. Portalis et Beraldi, dans *les Graveurs du XVIIIe siècle*, à l'article Lépicié, fait allusion à l'article suivant du *Mercure de France :*

« Le samedy 26 juin 1734, le sieur Lépicié, habile graveur, fut agréé unanimement dans une assemblée générale de l'Académie royale de peinture et sculpture ; il avait présenté à l'Académie plusieurs de ses estampes, sçavoir : *le Jeu d'enfans*, ou *la Toilette*, d'après M. Coypel ; *l'Amour précepteur*, du même ; *le Printemps*, d'après la signora Rosalba ; le *Portrait de M. Grassin*, d'après M. Delargillière *(sic)* ; *l'Amour moissonneur* et *l'Amour oiseleur*, d'après M. Boucher ; le *Portrait du chevalier de la Roque*, d'après Watteau.

« Il a à graver, pour sa réception, le portrait de M. Rigaud et celui de M. Bertin. »

Il ne s'agit point, on le voit, d'une annonce commerciale. En faisant accepter ce


MESSIRE PIERRE GRASSIN, Conseiller
du Roy Directeur
de France.

portrait par les académiciens. Lépicié, qui avait attendu l'occasion pendant seize ans, ripostait courtoisement à la mauvaise humeur de M. Grassin. Celui-ci s'était montré bien sévère pour un graveur de vingt ans et pour un commis plein de bonnes intentions : cela n'empêcha ni l'un ni l'autre de faire son chemin : le commis devint directeur de la Monnaie d'Amiens, assez tôt pour aider les débuts de son frère, et celui-ci n'avait pas quarante ans lorsqu'il succéda à Dubois de Saint-Gelais comme secrétaire de l'Académie de peinture et de sculpture en 1737.



Épreuve du portrait de Pierre Grassin,
tirée sur le cuivre de Lépicié
après sa transformation en couvercle de casserole.

La dernière épreuve du portrait de M. Grassin a été donnée en 1885, au Cabinet des Estampes, par Mme M. Schneider, fille de Fournier, ébéniste des rois Louis XVIII et Charles X, petite-fille du graveur Monsaldy. Elle apporte une conclusion imprévue à l'histoire d'un portrait rare.

On peut voir, en effet, par la reproduction ci-contre, que le cuivre gravé a été transformé en couvercle de casserole par un brave chaudronnier, qui, peut-être, a reçu des félicitations pour avoir si bien tiré parti de ce morceau de métal. Ce dernier avatar n'est point pour diminuer la rareté du portrait, ni la mauvaise humeur de M. Grassin, s'il l'a connu.

Cette petite histoire pourra grossir le chapitre, déjà bien gros, des surprises que réserve l'évaluation des œuvres d'art. Les prix ont varié, et si rare que soit le portrait de M. Grassin, on ne trouverait guère à l'échanger aujourd'hui contre un premier état du *Bon Samaritain* de Rembrandt, quelles que soient d'ailleurs les contestations dont cette estampe célèbre a été l'objet.

François COURBOIN

BIBLIOGRAPHIE

La Forêt de Fontainebleau, par Émile MICHEL. — Paris, H. Laurens, in-8°.

Il y a quelque chose d'affreusement triste à tenir entre ses mains le livre dont on sait que l'avant-propos contient les dernières lignes tracées par un écrivain qui n'est plus, et pour peu qu'on ait connu l'écrivain, qu'on se rappelle en quelles circonstances est née l'œuvre de ses derniers jours, ce qu'elle représentait pour lui de travail et de joie, ce qu'il y a mis de son cœur et de sa vie, la tristesse devient plus poignante encore.

Le dernier livre d'Émile Michel, on ne peut point dire exactement quand il est né : toute sa vie, son auteur a rêvé de l'écrire, car, comme le dit très justement M. Max. Collignon dans sa préface, c'est en étudiant la forêt de Fontainebleau dans tous ses aspects, en y travaillant longtemps d'après nature, « en recherchant comment les littérateurs et les artistes en ont compris et exprimé les séductions, qu'Émile Michel a, pour ainsi dire, recueilli au jour le jour les matériaux de son ouvrage ». Il n'y a pas mis qu'une histoire de la forêt dans la nature, dans l'histoire, dans la littérature et dans l'art, suivant les quatre divisions du livre ; il s'est plu à élargir le programme, au point de retracer une étude abrégée du sentiment de la nature dans cette région très particulière de notre France.

Nul n'était mieux qualifié, à tous égards, pour remplir cette belle tâche. Aussi ne peut-on assez louer les éditeurs de la pieuse pensée qu'ils ont eue de donner, parmi les illustrations de cette monographie empruntées, pour la plupart à d'illustres maîtres, une place à quelques-uns des dessins dans lesquels l'artiste-écrivain a exprimé avec tant d'émotion le charme de cette forêt qu'il possédait, — il n'y a pas d'autre mot, — par cœur.

E. D

Les Sforza et les arts en Milanais (1450-1530), par Gustave CLAUSSE. — Paris, E. Leroux, gr. in-8°.

Le Milanais, en dépit des révolutions et des guerres, avait vu la richesse de ses habitants augmenter au cours des XIIe et XIIIe siècles ; le sentiment artistique commença de se faire jour dès cette époque, encouragé par les Visconti, qui ne perdaient pas une occasion d'appeler auprès d'eux des artistes étrangers. Mais la plus brillante période ne s'ouvrit que vers le milieu du XVe siècle, quand les Sforza eurent succédé aux Visconti sur le trône ducal de Milan ; alors, pendant plus d'un demi-siècle, le pays se couvrit de monuments, s'enrichit de statues et de fresques ; Milan devint la

rivale de Florence et de Rome, auxquelles elle emprunta ses artistes ; et si les ducs n'ont pas directement provoqué ce magnifique essor, du moins y prirent-ils une part considérable par leurs encouragements.

M. G. Clausse, l'historien des San Gallo, s'est attaché à faire revivre cette belle période, si riche en œuvres de tous genres : il a montré avec une force singulière ce cycle complet de tâtonnements, d'apogée et de décadence qui se déroule pendant la domination des Sforza; les enseignements de Pisanello et de Mantegna, adeptes convaincus de l'art antique ; l'apparition du florentin Léonard de Vinci et de Bramante d'Urbin, apportant aux peintres plus d'idéalisme, aux sculpteurs plus de fermeté et de correction, affinant l'art du pays dont ils adoptent en retour l'un les modèles et l'autre les procédés de construction, et laissant une durable trace de leur passage chez des artistes comme Andrea Solario et Bernardino Luini.

A. M.

Discours sur la peinture, Voyages pittoresques, etc., par Reynolds. Publiés par L. Dimier. — Paris, H. Laurens, in-8°.

Dans cette même collection des *Écrits d'amateurs et d'artistes* que M. P. Bonnefon inaugura avec les *Mémoires de Charles Perrault*, M. Louis Dimier donne la première édition française des écrits de Reynolds qui ait été publiée depuis 1806. Dire qu'il a mis tous ses soins dans la revision des textes sur les manuscrits, dans la réfection d'une traduction satisfaisante, dans l'annotation, le choix des planches, l'index et l'introduction historique et bibliographique, c'est dire que l'érudit auteur des *Critiques et controverses*, récemment parues chez J. Schemit, a donné aux discours et aux notes de voyages du maître portraitiste une présentation digne de leur importance et de leur intérêt.

Les discours aux étudiants de l'Académie de peinture de Londres, qui vont de 1769 à 1790, apparaissent comme un traité complet et approfondi de l'art de peindre, qui montre au commençant ses premiers devoirs, le guide dans son travail devant les maîtres et devant la nature, lui précise l'ambition à laquelle il doit tendre, lui pose les règles universelles du goût, tout en appuyant ces préceptes d'exemples appropriés, — exemples recueillis par le maître au cours de ses voyages en Italie, en Flandre et dans les Pays-Bas, et consignés dans ses carnets de notes, où, pour emprunter un mot à M. Dimier, l'étendue de l'information est égale à la profondeur d'analyse.

Comme on le comprend mieux, quand on étudie son œuvre d'écrivain parallèlement à son œuvre de peintre ! Comme on conçoit surtout que l'autorité d'un enseignement si fécond ait revivifié l'école anglaise de peinture en plein XVIIIe siècle, à l'heure où toutes les autres écoles européennes marchaient à la décadence !

E. D.

Collection des grands artistes des Pays-Bas. Les Néerlandais en Bourgogne, par Alphonse Germain. — Bruxelles, G. van Oest, in-8°.

La pénétration de l'art bourguignon par l'art néerlandais, aux XIVe et XVe siècles, était un beau sujet d'étude pour un historien, et l'ouvrage de M. Germain avait sa place toute marquée dans la collection des grands artistes des Pays-Bas. L'auteur a

d'ailleurs traité ce sujet avec une clarté et une méthode dont on ne saurait trop le louer, préoccupé qu'il se montre de définir d'abord, d'une part l'état de la peinture et de la sculpture en Bourgogne avant Philippe le Hardi et, de l'autre, l'art dans les Pays-Bas depuis les origines jusqu'à la rénovation du XIVe siècle. Ayant ainsi caractérisé le champ d'action des artistes néerlandais en Bourgogne et les moyens de ces artistes, il pouvait aborder l'étude des influences et noter les effets de la pénétration.

C'est au milieu du XIVe siècle que les artistes des Pays-Bas commencent à se répandre en Bourgogne par la Franche-Comté; sous Philippe le Hardi, la création de la Chartreuse de Champmol permet au génie qui va imprimer sa marque à toute l'école de se révéler : après Claus Sluter, c'est une nombreuse et féconde pléïade d'artistes dont M. A. Germain examine les œuvres, en même temps qu'il esquisse leur biographie. Il termine en suivant les traces de l'action néerlandaise en Bourgogne — action moins vigoureuse sur la peinture que sur la sculpture, — pendant les siècles suivants, et jusqu'à notre époque même.

Les excellentes reproductions qui illustrent ce chapitre de l'histoire de l'art sont un agrément de plus pour le lecteur, qui peut suivre, sur des documents certains, les démonstrations de l'historien.

A. M.

Manuel de lithographie artistique pour l'artiste et l'imprimeur, par E. Duchatel. — Paris, l'auteur, in-fol.

Il a déjà été question de cet ouvrage dans la *Revue*... il y a douze ans (t. II, p. 465) : M. L. Bénédite présentait alors au public la première édition du *Manuel* dû à l'excellent essayeur des imprimeries Lemercier, et aujourd'hui c'est encore M. Bénédite qui a voulu préfacer la seconde édition du livre remanié. Il constate que, sur de pareilles questions de technique, il n'est pas de meilleure étude que celle d'un praticien : il loue l'auteur d'avoir mis son habileté proverbiale et son expérience consommée au service des artistes; il ajoute enfin, en mesurant le chemin parcouru depuis les campagnes de jadis en faveur de la lithographie, « manifestation pure et simple de l'art du dessin » et non « branche spéciale de la gravure », qu'il n'est plus besoin aujourd'hui de chercher à convaincre, et que le *Manuel* de M. Duchâtel peut se borner à instruire et à conseiller.

Comme pour la première édition, épuisée, presque tous les lithographes actuellement en renom ont tenu à fournir à l'auteur des exemples de planches obtenues chacune par un procédé différent, ce qui est bien l'illustration rêvée pour un traité de ce genre.

E. D.

Royal Academy pictures and sculpture, 1909. — London, Cassell, in-fol.

Pour la vingt-deuxième fois, la maison Cassell publie son album annuel du Salon anglais de la Royal Academy : c'est un volume illustré de plus de deux cents reproductions excellentes, sans autre texte que le titre et les dimensions de chaque œuvre, avec le nom de son auteur et un index alphabétique. A quoi bon un texte pour qui suit le mouvement artistique contemporain ? Et le seul plaisir de feuilleter ces

images, — portraits, paysages, scènes de genre et de mœurs, bustes et statues, — ne suffit-il pas à qui veut avoir sans peine une impression sur les tendances actuelles de l'art moderne en Angleterre? C'est du bon document, et point ennuyeux à consulter.

A. M.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Maîtres de l'art. Benozzo Gozzoli*, par Urbain Mengin. *Peter Vischer et la sculpture franconienne du XIVe au XVIe siècle*, par Louis Réau. — Paris, Plon Nourrit et Cie, 2 vol. in-8°, pl., à 3 fr. 50 l'un.

— *Petites monographies des grands édifices de la France. Le Château de Rambouillet*, par Henri Longnon. *Saint-Pol-de-Léon, la cathédrale, le Kreisker*, par L.-Th. Lecureux. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-8°, fig., à 2 fr. l'un.

— *Les Villes d'art célèbres. Bologne*, par Pierre de Bouchaud. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 4 fr.

— *Manuels d'histoire de l'art. Les Arts du tissu*, par Gaston Migeon. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 10 fr.

— *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne*, par L. Maeterlinck. — Paris, J. Schemit, gr. in-8°, fig., 12 fr.

— *A travers les châteaux de France, essai sur l'art français*, par Octave Justice. — Paris, G. Oudin, in-12, 3 fr. 50.

— *Lexique des antiquités grecques*, par Pierre Paris, avec la collaboration de G. Roques. — Paris, A. Fontemoing, in-8°, fig. et pl., 10 fr.

— *Encyclopédie du meuble*, publiée sous la direction de Bajot. — Paris, Ch. Massin, 4 vol. in-4°, pl., 400 fr.

— *Impressions artistiques et archéologiques à Florence*, par Victor-H. Bourgeois. — Paris, G. Crès, in-16, fig. 3 fr. 50.

— *Les Sentiments esthétiques*, par Charles Lalo. — Paris, F. Alcan, in-8°, 5 fr.

— *Le Miroir de la vie, essai sur l'évolution esthétique*, par Robert de La Sizeranne, 2e série. — Paris, Hachette, in-16, fig., 3 fr. 50.

— *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, par E. Saglio et Edmond Pottier. *Fascicule 43 : Sculptura-Sibyllæ*. — Paris, Hachette, in-4°, fig., 5 fr.

— *Table des procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, rédigée pour la Société de l'histoire de l'art français, par Paul Cornu. — Paris, J. Schemit, in-8°.

— *Collection des grands artistes des Pays-Bas. Les Néerlandais en Bourgogne*, par Alphonse Germain. — Bruxelles, G. Van Oest, in-8°, pl., 3 fr. 50.

— *Hubert et Jean Van Eyck*, par E. Durand-Gréville. — Bruxelles, G. Van Oest, in-4°, fig et pl., 20 fr.

— *Collection des artistes belges contemporains. Henri Boucquet*, par Sander Pierron. — Bruxelles, G. Van Oest, in-4°, fig. et pl.

— *Spanische Reise*, von Meier-Graefe. — Berlin, S. Fischer, in-8°.

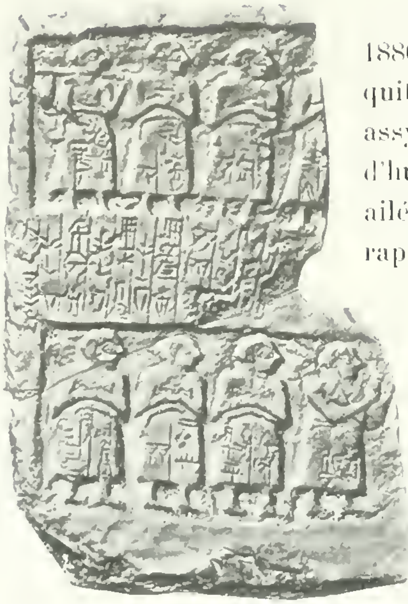
— *Klassiker der Kunst im Gesamtausgaben. Hans Thoma*. — Stuttgart und Leipzig, Deutsche-Verlags-Anstalt, in-8°, 874 fig.

Le gérant : H. Denis

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

LES SUMÉRIENS DE LA CHALDÉE

D'APRÈS LES MONUMENTS DU LOUVRE



Le promeneur qui entrait au Louvre vers 1880 pour y visiter le département des antiquités orientales y trouvait la grande salle assyrienne telle qu'elle existe encore aujourd'hui, avec le beau décor des quatre taureaux ailés et des grands bas-reliefs de Khorsabad rapportés par Botta en 1847. Dans le fond s'ouvrait la salle du sarcophage d'Eshmounazar, donné par le duc de Luynes en 1856, puis, à droite du grand escalier, la galerie des sarcophages phéniciens de la mission Renan, la salle judaïque, avec les « tombeaux des Rois » et autres monuments de Palestine retrouvés par M. de Saulcy, enfin la célèbre stèle de Mésa, découverte par M. Clermont-Ganneau, et la nombreuse collection des stèles néo-puniques. Lorsque, revenant sur ses pas, il entrait à gauche de l'escalier dans la salle phénicienne et chypriote, il y voyait le colossal vase d'Amathonte et la riche série des statues de Chypre dues aux recherches de MM. de Vogüé, Duthoit, Guillaume Rey, unies aux antiquités phéniciennes de la mission Renan. Quand il avait fait le tour de ces quatre salles, il connaissait toute la collection asiatique du Louvre.

Trente ans se sont écoulés. Quel gain le temps a-t-il apporté à notre

collection? Le conservateur en chef, M. Heuzey, qui y a passé la partie la plus laborieuse et la plus féconde de sa carrière, peut, au moment où il vient de quitter le Louvre, jeter un coup d'œil en arrière et regarder avec satisfaction l'œuvre accomplie; sous son administration, le département des antiquités orientales a traversé une période remarquablement heureuse. S'il avait été seulement servi par les circonstances, on n'aurait qu'à le féliciter d'avoir vu entrer au Louvre tant de richesses scientifiques. Mais ceux qui connaissent son œuvre ne peuvent taire la part active qu'il a prise lui-même à tous ces apports. Sans lui et sans son intervention auprès d'un ministre éclairé, la collection de Sarzec tout entière risquait de passer à l'étranger. Sans lui et sans ses efforts incessants auprès des autorités compétentes, en France et à l'étranger, la mission de Tello aurait dû renoncer depuis longtemps à poursuivre ses recherches dans un pays si lointain et si dangereux. Sans ses voyages à Constantinople, où sa diplomatie avait su nouer de fortes amitiés, nos vitrines ne posséderaient pas la moitié des objets qui y sont rassemblés.

Pour évaluer d'ensemble l'importance matérielle de ces accroissements, il suffira de dire que quatre nouvelles salles ont été ouvertes, trois au premier étage, derrière la colonnade, et une auprès du guichet sud du Carrousel, doublant ainsi le total de la superficie ancienne. Mais le gain scientifique est plus considérable encore que le gain numérique. Des peuples inconnus, des villes, de longues dynasties de rois rentrent en pleine lumière. Les bornes de l'histoire sont reculées de plus de vingt siècles en arrière. Les fouilles de M. de Sarzec et du commandant Cros en Mésopotamie, de M. et de Mme Dieulafoy, puis de M. J. de Morgan en Perse, ont fait du Louvre le premier musée du monde pour la haute antiquité asiatique. Il y a trente ans, pour compléter nos séries, nous devions emprunter au British Museum quelques moulages de sa magnifique collection de bas-reliefs assyriens; les rôles sont retournés aujourd'hui et l'on voit actuellement au musée de Londres des reproductions en plâtre de nos plus importants monuments chaldéens. En effet, pour qui veut connaître l'histoire orientale, les monuments assyriens ne suffisent plus; même la période des premières dynasties babyloniennes est dépassée. Par delà le second millénaire qui précède notre ère, nous remontons jusqu'à ces lointains et mystérieux immigrants, les Sumériens qui, les premiers, avant

même l'apparition des Sémites, s'installèrent à l'embouchure du Tigre et de l'Euphrate, près des rivages du golfe Persique, et y créèrent de toutes pièces une société, un art, une civilisation, d'où le reste devait découler peu à peu, et dont les modernes eux-mêmes, sans le savoir, sont encore en grande partie tributaires.

C'est là l'objet de notre étude. Laissant de côté le détail des fouilles et la description des monuments qui ont déjà été présentés au public, soit dans des ouvrages spéciaux, soit dans des revues d'art[1], nous nous attacherons à faire connaître ce que représente maintenant à nos yeux le plus ancien monde chaldéen, antérieur à l'arrivée de ces grands conquérants sémitiques dont la Bible évoque si souvent l'image terrifiante.



FIG. 1. — MASSE D'ARMES DU ROI MÉSILIM.

D'où venaient ces Sumériens? On a pensé qu'ils pouvaient être partis de l'Arabie, vaste réservoir de peuples d'où seraient sortis les Égyptiens eux-mêmes, et on s'expliquerait ainsi certaines analogies curieuses qu'offrent les types, les costumes et les rites religieux des deux peuples[2]. Mais nous sommes encore très insuffisamment renseignés sur ces questions d'origines, parce que, de part et d'autre, nous avons affaire à des civilisations

1. Voici l'indication des ouvrages essentiels à consulter : E. de Sarzec et L. Heuzey, *Découvertes en Chaldée* (en cours de publication depuis 1884; cinq livraisons parues à la librairie Leroux); — Heuzey, *un Palais chaldéen* (Leroux, 1888); *une Villa royale chaldéenne* (Leroux, 1900); *Catalogue des Antiquités chaldéennes du musée du Louvre* (Motteroz, 1902); — Fr. Thureau-Dangin, *les Inscriptions de Sumer et d'Akkad* (Leroux, 1905); — E. Pottier, *les Fouilles de Suse par la mission de Morgan* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1902, t. XXVIII, p. 17); — *les Nouvelles découvertes de la mission de Morgan* (ibid., 1906, t. XXXV, p. 5); — E. Babelon, *Nouvelles découvertes en Susiane* (*Rev. de l'art ancien et moderne*, 1902, t. XI, p. 297; 1906, t. XIX, p. 177 et p. 265); — J. de Morgan, *les Dernières fouilles de Susiane* (ibid., t. XXIV, p. 401, 1908, et t. XXV, p. 23, 1909).

2. Heuzey, *une Villa royale*, p. 65 et suiv.

non pas naissantes, mais en pleine évolution. L'historien qui remonte le cours des siècles ressemble au voyageur qui escalade une cime avec l'espoir de dominer tout le paysage environnant et qui, derrière cette cime, en découvre une autre. Si haut et si loin qu'on explore le temps, on trouve soit en Égypte, soit en Chaldée, soit dans l'Élam, des sociétés toutes formées, des religions déjà compliquées, et l'homme primitif de ces régions se dérobe encore à nous dans des ombres épaisses. Le préhistorique d'Égypte est rempli d'objets de pierre délicatement taillés et de poteries aux décors symboliques; dès les premières dynasties, les coutumes égyptiennes apparaissent constituées de toutes pièces, comme au temps des Ramsès. Au plus profond du monticule de Suse, M. de Morgan a découvert une céramique si fine et si artistiquement ornée qu'on pourrait la croire sortie des tombes de Crète ou de Mycènes. De même, les coups de sonde jetés dans les plus anciennes couches de la basse Chaldée ont ramené à la lumière des objets qui sont déjà apparentés à l'art et à la religion des Assyriens.

Prenons, par exemple, dans une vitrine du Louvre, la masse d'armes du roi Mésilim, qu'on pourrait appeler le plus ancien sceptre du monde, et dont la date atteint presque trois mille ans avant notre ère[1]. Elle est faite à peu près comme la masse royale que tiennent les monarques de Babylone ou de Ninive à l'époque classique du IX[e] et du VIII[e] siècle avant

1. On remarquera une grande différence entre les dates que nous adoptons ici et celles qui sont inscrites sur les cartouches du Louvre. En effet, les chronologies égyptienne et chaldéenne ont fait récemment l'objet d'importants travaux, qui ont eu pour résultat d'abaisser très sensiblement les chiffres anciens (voir le livre d'Ed. Meyer, *Geschichte des Altertums*, 2[e] éd., 1909, t. I, part. 2, p. 17, 28 et suiv., p. 329 et suiv.). Sans entrer dans des détails qui ne peuvent trouver place ici, qu'il suffise de dire que l'ancienne chronologie reposait surtout sur une inscription du roi Nabonid (vers 550 av. J.-C.), déclarant que son ancêtre Naramsin avait régné trois mille deux cents ans avant lui (= 3750 av. J.-C.) et que Hammourabi est antérieur de sept cents ans au roi Bournabourias (= 2080 av. J.-C.). Mais actuellement on dispose d'assez nombreuses listes de rois qui rendent impossible l'intervalle de plus de quinze cents ans à remplir entre Naramsin et Hammourabi. D'autre part, des calculs plus attentifs de la chronologie égyptienne, fondée sur les observations astronomiques notées dans plusieurs textes hiéroglyphiques, ont fait supposer qu'on avait également vieilli de quatorze cents ans (période sothique) les premières dynasties des Pharaons. Or, il y a des synchronismes entre la chronologie égyptienne et la chronologie chaldéenne; le changement de dates pour l'une entraîne le changement de dates pour l'autre. Cet ensemble de remarques a donc conduit M. Ed. Meyer, dont l'avis est partagé par beaucoup d'archéologues, à placer : 1° en Égypte, les premières dynasties Thinites vers 3315, l'Ancien Empire vers 2895, le Moyen Empire en 2160, l'invasion des Hyksos de 1680 à 1580, le Nouvel Empire de 1580 à 1100; 2° en Chaldée, le roi de Kish, Mesilim, vers 2850, Our-Nina vers 2750, Eannadou vers 2700, Entemena vers 2650, Ourou-kaghina vers 2600, Sargon et Naramsin vers 2500 et 2470, Goudéa vers 2340, Hammourabi vers 1950. Dans l'état actuel de la science, on peut considérer ces dates comme des *minima*.

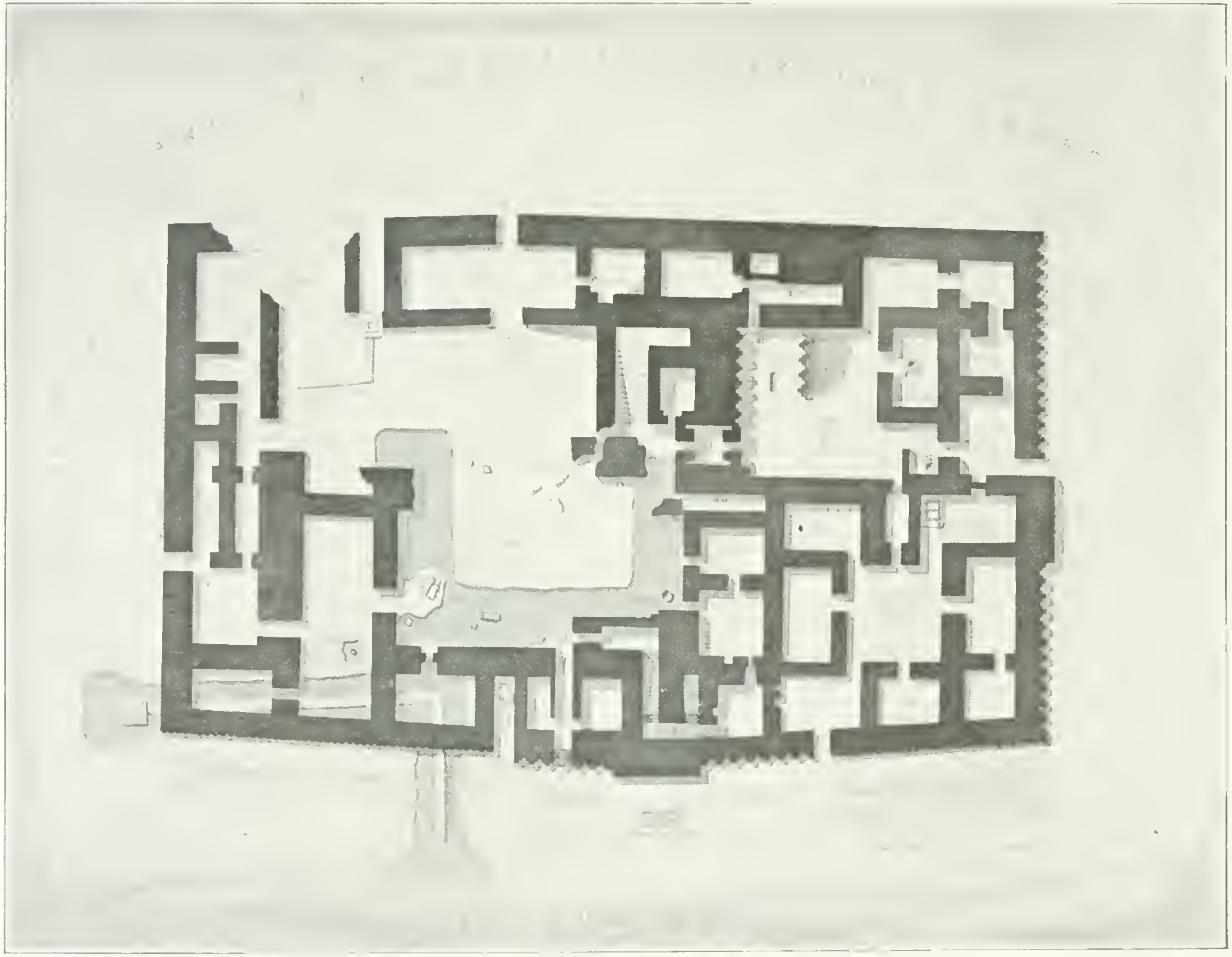


Fig. 2. — Plan du Palais de Tello.

notre ère, et elle est l'ancêtre des emblèmes que portent encore aujourd'hui les monarques dans leur costume d'apparat ou les massiers dans les cérémonies officielles. Ce sceptre a déjà la signification précise d'un monument héraldique (fig. 1)[1]. Par une série de représentations allégoriques, il exprime le triomphe du roi sur ses ennemis : un aigle à tête de lionne couvre de ses ailes déployées la calotte supérieure, tandis que, sur le pourtour, six lions se poursuivent et se mordent dans une sorte de ronde sans fin. Une inscription, gravée en caractères cunéiformes sur le corps de l'un des lions, nous apprend que Mésilim, roi de Kish, constructeur du temple de Nin-Ghirsou, a dédié cet objet à son dieu, alors que Lougalsagengour était patési de Lagash. Autrement dit : Kish, ville de Chaldée[2], était alors la capitale d'un royaume soumis à Mésilim : ce roi avait des gouverneurs de provinces, des *patésis*, qui administraient pour lui d'autres cités. Il y avait, dans ce royaume, des temples élevés par les ordres du roi, sans doute chef religieux autant que chef civil et militaire, comme le sont encore aujourd'hui les sultans, et ces temples devaient être riches, puisqu'on



FIG. 3. — GOND DE PORTE.

1. *Découvertes en Chaldée*, pl. 1er, n° 2.

2. Nous conservons, pour plus de commodité, les noms usuels de Chaldée, Babylonie, Mésopotamie : mais il faut bien remarquer que ces termes sont inexacts quand il s'agit de ces hautes époques. Le mot *Chaldée* n'a pas de sens avant le VIIIe siècle; il désigne une bande de terrain placée au sud de l'Euphrate, près du Golfe Persique, pays d'origine de la dynastie babylonienne à laquelle appartient Nabuchodonosor. Quand les Grecs furent mis alors en rapport avec ces monarques orientaux, il les appelèrent Χαλδαῖοι (*Chaldéens*). Dans la haute antiquité, la région est divisée en pays d'Akkad au nord et de Sumer au sud. Le mot *Babylonie* n'a pas de sens avant la fondation de la dynastie babylonienne, aux environs de l'an 2000 av. J.-C. Dans les textes cunéiformes, c'est le royaume de *Sinéar* ou *Sanar*. La *Mésopotamie* est aussi un terme grec purement géographique, qui désigne la vaste contrée presque déserte située à l'ouest de Babylone « entre les deux fleuves » ; dans les textes, c'est le pays de *Soubartou*. De même, on ne doit employer le mot *Perse* que pour désigner le royaume fondé vers la fin du VIIe siècle ; antérieurement c'est le pays d'*Élam*.

y consacrait de beaux ex-voto sculptés. L'art était assez avancé pour concevoir, sous une forme réelle ou fantastique, les animaux sauvages ; il avait créé l'allégorie et la science du blason, telle qu'elle s'est conservée jusqu'à nos jours à travers tout le moyen âge. La technique du sculpteur est



Fig. 4. — Tablette généalogique du roi Our-Nina.

déjà savante et raffinée ; la composition des lions s'enchaînant les uns aux autres constitue les éléments de la frise classique. Leurs yeux, aujourd'hui vides, devaient être incrustés d'une pâte de couleur ; nous savons d'ailleurs, par d'autres preuves nombreuses, que la polychromie par incrustations était fort en usage. Enfin, l'écriture n'est déjà plus hiéroglyphique, mais linéaire, ayant dépassé le stage où l'homme traduit sa pensée par des images dessinées ; le système abstrait et conventionnel des cunéiformes est en pleine

vigueur. Voilà ce que nous révèle de prime abord une des plus anciennes pièces de la collection du Louvre, dont la date remonte, au bas mot, aux environs de trois mille ans avant notre ère. N'est-ce pas assez pour nous remplir d'étonnement, pour nous avertir que nous plongeons du premier coup dans la vie d'une race tout à fait civilisée, que nous avons affaire, non pas à des sauvages ni à des primitifs, mais à un peuple de forte culture et d'organisation complexe, assez semblable à ceux de l'antiquité classique?

Le *Catalogue des Antiquités chaldéennes* de M. Heuzey et son grand ouvrage sur les *Découvertes en Chaldée* permettent de suivre pas à pas, avec des lacunes intermittentes, l'histoire de la petite ville de Lagash (appelée aussi Sirpourla d'après d'autres lectures). Ce site, aujourd'hui complètement désert et envahi par les sables, est nommé Tello par les Arabes, sans doute à cause du principal *tell* ou monticule qui en signale l'emplacement. De là il faut une heure à cheval pour gagner le Chatt-el-Haï, qui s'étend comme un grand canal intermédiaire entre le Tigre et l'Euphrate, à travers la région dangereuse et désolée des Arabes Montéfiks. Trois journées de pénible navigation sur des *kélem* ou mauvaises barques à voiles du pays sont ensuite nécessaires pour atteindre le confluent du Tigre et la ligne des bateaux à vapeur qui descendent à Bassorah. Dans ces conditions, la tâche qui s'impose aux explorateurs, perdus et isolés au milieu de tribus pillardes, obligés à se ravitailler en eau douce, en approvisionnements et en argent à travers ce désert, à exécuter des charrois d'objets lourds dans un pays sans routes, cette tâche est formidable et propre à décourager les plus braves. C'est pourtant là que M. de Sarzec a fait onze campagnes de fouilles, de 1877 à 1900; il est mort à la peine en 1901, miné par une maladie de foie et par les fièvres paludéennes, en véritable martyr de la science. Son héroïque femme, Mme de Sarzec, qui l'avait accompagné dans tous ses voyages, est morte un mois après lui. Son successeur, le commandant Cros, a fait quatre explorations, de 1903 à 1907; la nature énergique de cet officier, son habitude du pays, lui ont fait supporter sans graves atteintes des fatigues exceptionnelles. Comme on peut le voir dans une vitrine spéciale du Louvre, ses découvertes complètent très heureusement celles de M. de Sarzec; enfin sa science topographique lui a permis de faire, sur le terrain, des relevés d'une



L'Armée d'Eannadou.

Bas-relief de calcaire trouvé a Tello.

Musée du Louvre.

grande précision, qui jusqu'alors avaient manqué à la publication scientifique [1].

Des inscriptions très nombreuses couvrent la plupart des monuments de Tello. Elles ont été déchiffrées d'abord par Amiaud, mort prématurément en 1889, puis par J. Oppert, et enfin par notre jeune collègue M. François Thureau-Dangin, dont les travaux, avec ceux du P. Scheil pour l'épigraphie de la Susiane, font autorité, et qui ont reçu d'un des premiers historiens de l'Allemagne la plus flatteuse des consécrations [2]. C'est à lui surtout que l'on doit une connaissance plus approfondie du peuple sumérien et de sa personnalité distincte de celle des Sémites.

Grâce à cet ensemble de recherches et d'études, où l'on voit que la science française joue un rôle dont nous pouvons être fiers, on arrive à se figurer assez nettement la physionomie d'une petite ville sumérienne entre l'an 3000 et l'an 2000 avant notre ère. Le *tell* principal contenant le palais et toutes les dépendances forme un groupe central ayant un kilomètre de diamètre; d'autres *tells* s'étendent au milieu des marécages à plusieurs kilomètres. La ville était entourée de fortifications en briques crues, avec des murs d'une très forte épaisseur; le palais des gouverneurs formait une terrasse surélevée de douze à quinze mètres qui dominait la ville et les alentours. On en connaît bien le plan (fig. 2) [3]; toutefois, comme la ville a été réoccupée et probablement remaniée vers le second siècle avant notre ère, par un dynaste de Characène nommé Adadnadinakhès, on ne peut pas être sûr que les dispositions intérieures n'ont pas été changées. Mais on est, sans aucun doute, en présence de monuments très anciens, quand on étudie le puits de briques, les bassins et les curieuses constructions qui servaient de greniers d'abondance et d'annexes au palais [4]. Les noms pittoresques que leur donnent les textes, la « maison des fruits », la « maison des dattes », précisent le caractère agricole de ces domaines royaux. On s'imagine ces petits potentats, vivant comme

1. Les cahiers de fouilles du commandant Cros doivent être prochainement publiés, par les soins de M. Heuzey, à la librairie Leroux.

2. Ed. Meyer, *Geschichte des Altertums*, 2ᵉ édit., t. I, 2, p. 312, 407, 423, 441. « Grundlegend für die älteste Geschichte ist die geniale und tiefdringende Bearbeitung aller älteren historischen Inschriften in Transkription und Uebersetzung durch F. Thureau-Dangin, *les Inscriptions de Sumer et d'Akkad*, 1905. »

3. *Découvertes en Chaldée*, plan A.

4. Heuzey, *une Villa royale*, p. 4, 45, 69, 82.

de gros fermiers sur leurs terres, amassant autour d'eux les provisions et le bétail, employant un grand nombre de serviteurs et d'esclaves. Tous les détails de la construction portent l'empreinte d'une antiquité très primitive : les briques y jouent le rôle principal, généralement gravées au nom du patési, avec une formule de consécration au dieu local. Les gonds des portes sont formés de gros galets arrondis, sur lesquels pivotait une pièce de métal qui a creusé dans la pierre une ornière circulaire ; on lit tout autour des inscriptions relatant les constructions pieuses du prince et le recommandant à la bienveillance du dieu (fig. 3)[1].



FIG. 5.
FIGURINE EN CUIVRE AVEC SON SUPPORT DE TABLETTE.

Jusqu'à présent, le sanctuaire même de Nin-Ghirsou et les chapelles élevées en grand nombre aux autres divinités protectrices ont échappé aux recherches. Mais la quantité d'objets du culte retrouvés dans les tells, en particulier près des deux magasins à provisions, est considérable. Grâce aux inscriptions que portent la plupart d'entre eux, on a pu établir la suite chronologique des princes ou gouverneurs qui se sont succédé à Lagash et suivre en même temps le développement artistique de la civilisation sumérienne.

Du roi Our-Nina, un des plus anciens noms de Tello, nous avons conservé tout un ensemble précieux : des briques primitives bombées et marquées au pouce, des tablettes de fondation, plaques de calcaire ornées de symboles religieux ou héraldiques, l'aigle à tête de lion, les fauves affrontés, le taureau couché, etc., ou montrant dans de véritables tableaux généalogiques le roi accompagné de toute sa famille (fig. 4)[2] : des figurines de cuivre, destinées à être piquées en terre et à soutenir sur leur tête, au moyen d'une sorte d'anneau, une tablette à

1. *Découvertes*, pl. 2 *ter*, n° 4.
2. *Ibid.*, pl. 2 *bis*, n° 1 ; voy. aussi pl. 2 *ter*, n° 1 (reproduit en tête de notre article).

inscription qui relate les fondations royales (fig. 5[1]); des morceaux de coquilles gravés et découpés, retraçant les traits du roi lui-même, ou bien façonnés en vase, etc.



Fig. 6. — Le Dieu Nin-Ghirsou.

De son petit-fils Eannadou, nous possédons le monument le plus célèbre de la collection, la stèle des Vautours, grand trophée de victoire en forme de borne arrondie par le haut, sur laquelle sont sculptés, dans une série de registres qui ne nous ont pas tous été conservés : 1° un vol de vautours

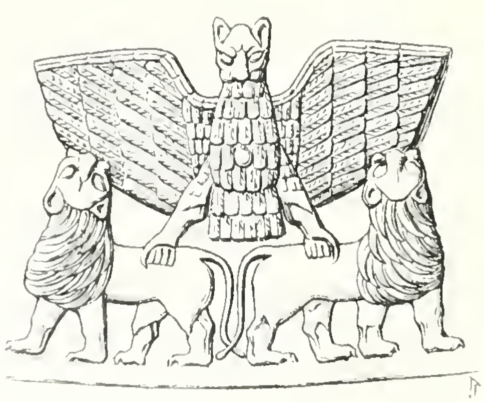
1. *Ibid.*, pl. 2 *ter*, n° 3.

planant dans l'espace et emportant dans leurs serres et dans leurs becs des têtes et des membres humains ; 2° l'armée conduite par le roi lui-même et marchant triomphalement sur une litière de cadavres (pl. p. 417)[1] ; 3° le combat du roi debout sur son char, suivi de ses troupes, et brandissant une lance qui va percer la tête de son adversaire ; 4° l'ensevelissement des morts et le sacrifice pour rendre grâce aux dieux ; 5° enfin, sur l'autre face de la stèle, une grande figure du dieu Nin-Ghirsou, tenant la masse d'armes et élevant le symbole héraldique de la ville, l'aigle léontocéphale dressé sur deux fauves, au-dessus d'une nasse de pêcheur contenant des captifs ennemis empilés comme des poissons dans un filet (fig. 6)[2]. L'inscription, qui se loge dans tous les intervalles disponibles, rapporte les longues péripéties d'une lutte avec un peuple voisin, les gens de Gishou. Les mêmes faits de guerre sont racontés avec plus de détails sur deux pierres sacrées en forme de gros galets, qui devaient être déposées dans un temple et constituaient avec d'autres les annales politiques du royaume. Ce sont des pages d'histoire gravées sur pierre qui ont près de cinq mille ans d'existence.

E. POTTIER

(A suivre.)

1. *Ibid.*, pl. 3 *bis*.
2. *Ibid.*, pl. 4 *bis*.



LA COLLECTION MAURICE KANN[1]

Le plus grand des portraits de Rembrandt de la collection Kann est celui d'un inconnu, appelé *le Commissaire-priseur* (fig. 1). Il est de 1658, l'année du *Jeune homme* du Louvre, et va de pair avec cette merveille. Son titre lui vient peut-être d'une vague ressemblance avec le jeune Haaring, dont le portrait gravé à l'eau-forte est de quelques mois antérieur, et qui exerçait la profession d'expert. Cette conjecture a paru confirmée par l'attitude du personnage, qui semble lire un cahier à haute voix, et par la présence d'un buste en marbre, visible auprès de lui dans l'ombre. Mais la recherche du vêtement, le manteau rouge et or, les bouillons de guipures flottantes aux poignets, et surtout la mine fiévreuse, l'ardent et maigre visage semblent contredire cette impression. Au contraire de Hals, dont le répertoire d'attitudes se limite à trois ou quatre, toujours les mêmes et à prix fixe, Rembrandt s'ingénie à trouver, pour chaque figure, le geste, le motif, l'aspect inattendus, frappants, individuels, qui fassent saillir le fonds intime du personnage, mettent tout son caractère en jeu et en action. Il conçoit le portrait comme un fragment découpé dans une vie, et spirituellement choisi dans une série d'images, de façon à permettre de l'évoquer tout entière. On dirait, en termes de théâtre, qu'il voit les gens « en scène ». Les accessoires, le décor, le maté-

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 361.

riel de l'existence, jouent encore autour d'eux un rôle considérable. Ils précisent le signalement et la physionomie, la réfractent, la complètent et la caractérisent, multiplient les ressources d'expression entre les mains du peintre. Depuis le portrait équestre jusqu'à la simple tête d'étude, du portrait collectif à la demi-figure, et du mode héroïque au mode familier, je ne sache pas un portraitiste qui ait, comme Rembrandt, embrassé tous les genres; et cette variété, cette richesse de la représentation, qui passent celles mêmes de Van Dyck, répondent aux préoccupations d'un maître dont c'était la devise de vouloir partout « plus d'action et de vie ».

Quant à son motif, le portrait de la collection Kann est comparable, soit au *Six* de l'estampe et du petit tableau de 1647, soit aux jeunes *Dessinateurs*, qui sont, l'un dans la collection J. P. Morgan, à Londres, l'autre dans la collection Frick, à New-York. Il s'agit probablement, comme l'a vu M. Bode, d'un poète déclamant ses vers. Le buste, fréquent dans les estampes et les tableaux du maître, est l'enseigne de l'humaniste, comme dans les portraits de lettrés de Rubens, le *Juste Lipse* du Pitti ou le *Gevaerts* d'Anvers. Le titre de *Commissaire-priseur* est un reste de l'habitude qu'a eue l'Ancien Régime de regarder Rembrandt comme un homme du « Tiers », une espèce de Rousseau puissant et roturier, à qui ne manquait même pas sa Thérèse. On se rappelle ces sobriquets populaires, le *Cuisinier de Rembrandt*, la *Crasseuse*, qui est, Dieu me pardonne! l'incomparable *Hendrickje* du Louvre. Ces surnoms dérivent en droite ligne des fables humiliantes contées par Houbraken; ils ont perpétué à leur tour une foule de confusions. La personne et le génie du maître en sont encore tout obscurcis, et la critique a fort à faire pour en venir à bout.

Mais comment, avec ce souci de détermination, expliquer des méprises auxquelles jamais personne ne s'est trouvé exposé au sujet des modèles de Hals et de Van Dyck, de Titien ou de Velazquez? D'où vient, autour des personnages de Rembrandt, ce je ne sais quoi de douteux, d'apocryphe, de suspect, cette part d'indéfini, qui favorise toutes les légendes et prête à toutes les erreurs? C'est l'effet de cette vision prodigieusement particulière, qui fait concevoir au maître toutes choses sous le jour et en fonction de son « clair obscur ». Grâce à ces illuminations, à sa manière d'éblouir ou de laisser dans l'ombre, de dissimuler, d'envelopper, de mettre en évidence, il arrive à donner à la vie un aspect inconnu, un sens énigmatique, étrange,

insoupçonné. Un portrait, pour Rembrandt, est toujours un « effet ». Dans une figure, il voit le *tableau*. C'est le procédé, à demi inconscient et à



FIG. 1.

REMBRANDT. — PORTRAIT D'HOMME, DIT « LE COMMISSAIRE-PRISEUR ».

demi voulu, qui lui fait immédiatement, dans toute réalité, percevoir l'œuvre d'art. Il s'opère instantanément, dans la conscience de l'artiste,

une combinaison, un amalgame de deux vies, — celle du modèle et la sienne propre, — qui deviennent inséparables et s'unissent sur la toile comme dans la sensation, en proportions indiscernables. Alors, de tous les éléments réels qui devaient servir de titre au portrait et d'étiquette au personnage, il ne reste, dans le crépuscule où l'artiste les plonge, qu'une palpitation confuse, et un fourmillement de choses dans la nuit. A l'évidence de la forme et à sa désignation claire, se substitue on ne sait quoi de moins catégorique, de moins net et de plus émouvant. Le costume, moins rigoureux, cesse de parler à l'esprit, de cataloguer l'homme social, pour s'adresser au goût et à la sensibilité. Le visage, masqué d'ombre, est celui d'une personne qui s'avance vers vous, comme du fond d'une allée obscure, avec un geste familier. Tout est soudain et singulier, avec un air d'apparition. Rien de plus capricieux et de plus imprévu que la façon dont une figure s'éclaire ou s'enveloppe, se voile ou se dévoile, se dessine ou se laisse à demi deviner dans le jour éclatant ou dans l'incertitude. Ainsi comprise, la lumière change de fonction et de nature : au lieu d'un instrument de relief, destiné à prêter à la peinture du monde physique plus de saillie et plus de



Fig. 2. — Rembrandt. — « L'Homme a la loupe ».



Fig. 3. — Rembrandt. — « La Femme aux œillets ».

corps, elle devient l'auxiliaire de tous les sortilèges et le langage même de la fiction et de la poésie. Le modèle n'est plus absolument lui-même, une personne définie, de condition, de rang, d'éducation déterminés, avec son tempérament propre et son état civil. Sous le regard du peintre, il devient en partie autre, et plus que lui-même. Un jeune homme, le crayon aux doigts, l'album sur les genoux, est *le Dessinateur*. Celui de la collection Kann, debout, pâle et lisant, serait *le Rhétoricien* ou *le Déclamateur*. Deux autres bustes de la même galerie, exécutés vers 1665, à l'époque du *Saül* et de *la Fiancée juive*, présentent une transposition plus audacieuse encore.

L'homme (fig. 2), sans doute un amateur d'art, en manches bouffantes de drap pourpre, à crevés, accoudé à une balustrade et jouant distraitement avec une loupe, devient un somptueux seigneur de la Renaissance, un Balthazar Castiglione encore plus décoratif; mais la femme (fig. 3), aux joues rondes et aux épaules parfaites, toute épanouie et blonde sous un flot d'ambre caressant, ruisselante d'or et de perles, sous une coiffe de tulle d'or, avec un diadème d'or, un rang de perles autour du front, une perle longue à l'oreille et des cordons, des nœuds, des agrafes de perles au col et au corsage, semble une fée sortie d'on ne sait quel écrin, une princesse d'illusion aperçue par Sindbad. Sa main exquise élève une touffe d'œillets. La peinture est du même « orient » que ses perles. Ce rêve de joaillier, de peintre, de poète, a-t-il quelque rapport avec la réalité ? Qu'importe ? Et qu'avons-nous affaire d'un portrait littéral qui nous toucherait peu, lorsqu'une âme de génie nous apporte le bienfait par excellence, celui qui consiste, en vivant et aimant la vie, à en faire de la beauté ?

La beauté ! C'est toujours là qu'on en revient avec Rembrandt. On en aurait une preuve nouvelle, s'il en était besoin, dans les deux dernières peintures qu'il nous reste à analyser. Toutes deux de 1661, elles se rapportent à l'un des épisodes les plus mal expliqués de la vieillesse du maître. L'une est une tête de *Christ* d'une forme accomplie, et qu'on rapproche naturellement du Titien de Dresde, *le Denier de César*. La seconde, plus rare encore, est un *Pèlerin en prières*. Chacune d'elles se rattache à une série d'œuvres contemporaines. Il y a encore un *Christ* célèbre à la galerie d'Aschaffenbourg; il y en avait deux dans la collection Rodolphe Kann. De même *le Pèlerin* peut se comparer à plusieurs études de *Moines* (Bode, *Catalogue*, 282-284), à la *Nonne* d'Épinal, et surtout au

Christ en pèlerin de la galerie Raczinski. Cet ensemble d'œuvres, d'un accent latin prononcé, soulève diverses questions, où nous ne pouvons entrer ici. N'y a-t-il là qu'un thème pittoresque et fortuit, un divertissement d'artiste amusé au spectacle d'un embarquement de capucins pour l'Amérique? C'est ainsi que Rembrandt, toujours à l'affût, avait peint,



FIG. 4. — ANTOINE WATTEAU. — ENFANTS JOUANT LA COMÉDIE.

quelques années plus tôt, le charmant *Cavalier du régiment de Lysowski* et dessiné cent fois les chameaux et les éléphants des ménageries de passage. Faut-il voir, au contraire, dans ces œuvres exceptionnellement romaines, la preuve d'un voyage ou même d'un essai d'acclimatation en Flandre (cf. H. de Groot, *Urkunden über Rembrandt*, n° 394)? Faut-il y distinguer l'indice d'une des crises qui paraissent avoir agité sa conscience, et, si son œuvre tout entière est en un sens une confession, est-ce là une confidence sur un certain état de sa « religion »? Y a-t-il eu un jour où ce

protestant suspect et demi-excommunié aura penché vers Rome? Ne devait-il pas en subir l'attrait sentimental et l'esthétique profonde de son « idolâtrie »? Le vrai, pour l'artiste, c'est ce qui est beau. Un peintre comme Rembrandt devait soupirer, devant la chaux impitoyable de ses temples, après les suaves églises du Midi, pleines d'or et de tableaux d'autel, où la religion est une poésie et une volupté. Ce fut là, probablement, une de ses nostalgies. Dans quelle mesure d'ailleurs ce désir fut-il autre chose qu'une velléité et prit-il la consistance d'une conversion ou d'une foi? Ce serait une question nouvelle et infinie, et je laisse à de plus subtils à débrouiller le problème de la « sincérité » de Rembrandt.

Ce *Pèlerin*[1], — sans doute un *Saint Jacques*, — forme peut-être, avec le *Saint Matthieu* du Louvre, qui est de la même année et du même format, le début d'une « série » d'apôtres ou d'évangélistes d'après la formule courante au xviie siècle dans tous les ateliers, de Naples à Anvers et de Paris à Séville. A première vue, le caractère italien de la page est frappant. De loin, par la nature et la couleur de l'effet, on la prendrait, — n'était le je ne sais quoi d'ardent et de fiévreux qui vous avertit aussitôt, — pour une de ces ascétiques figures de la famille espagnole, à la manière de Ribera et de Giordano. Mais ce lieu commun d'école devient sur-le-champ pour Rembrandt quelque chose de tout personnel et d'une valeur tout intime. Qu'est-ce que ce voyageur hâve et émacié, abattu sur ses coudes, son bâton appuyé à la paroi d'une roche? Quelle prière s'exhale de sa bouche, au contour impossible à saisir et à exprimer par un trait? De quoi s'accuse ce maigre et fin Tannhäuser? « Italie! Italie! » Depuis que les tristes races du Nord connaissent le regret de tes fruits et de ton soleil, s'enivrent de tes délices et s'en repentent comme d'un péché, depuis que l'appât du beau et de la joie de vivre appelle les barbares sur le chemin du Venusberg, est-il un seul d'entre eux, fût-ce le grand Dürer et le souverain Gœthe, qui t'ait, sans t'approcher jamais, mieux aimée, du fond de sa froide et nébuleuse patrie, que ce « Rembrandt du Rhin », à l'âme immense et trouble, sensuelle et morose, et qui couve tous les rêves de la nature humaine dans les plis de son cœur à la fois mystique et païen?

Quant à l'exécution de cette page extraordinaire, elle est également unique et déroutante. L'aspect est monochrome, et cependant d'un ton à

1. Reproduit en héliogravure dans le précédent article, pl. p. 369.



faire pâlir à son contact le tableau le plus coloré. Quand on s'approche, on découvre que cette teinte sourde est obtenue avec ce qu'il y a de plus ardent sur la palette, que les rouges y jouent à vif, que l'or transpire de partout et qu'il s'est passé sur la toile, des substructions à l'épiderme, une série d'opérations dont nous n'aurons jamais le secret. On est tenté, comme Reynolds, d'arracher cette écorce pour savoir ce qu'il y a dessous. Mais comment surprendre jamais cette part de « sorcellerie », — on ne voit pas d'autre nom, — par laquelle le magicien, à force de broyer et de macérer la couleur, a fini par changer toute la langue des peintres et par en extraire des ressources qui n'étaient bonnes que pour lui et n'ont jamais servi qu'à lui ? Ses pratiques les plus extérieures n'ont d'autre raison d'être et d'autre explication que la constitution de son génie intime. Et ce serait une question de savoir si ce caractère d'intimité qu'on attribue en masse au génie hollandais n'est pas, dans tous les sens du mot, une création du maître. Qu'eût été l'école hollandaise, telle qu'elle s'était constituée autour de Frans Hals, et que lui manquerait-il, non seulement en chefs-d'œuvre, mais dans l'essence même de sa définition, si elle n'avait pas eu Rembrandt?

III. Le xviiie siècle.

Un délicieux Watteau, une toute petite scène de la comédie italienne, dans un parc, où ce sont des enfants qui jouent et tiennent les rôles des grandes personnes (fig. 4) ; un Pater, deux beaux *Déjeuners* de Chardin, et une œuvre plus curieuse encore et plus précieuse, une *Fillette au moineau*, du même, et tout à fait dans la manière de Greuze ; enfin, deux agréables Tocqué, représentent la France du xviiie siècle. On nous permettra de nommer ici deux grands Canaletto et de charmants Guardi. A l'âge du rococo, l'art français n'est nullement dépaysé à Venise. On sait l'accueil que reçut chez nous la Vénitienne Rosalba, et ce qu'il y a de rapports entre nos décorateurs, — les Lemoine et les de Troy, — et les derniers des grands « plafonneurs » vénitiens. Deux des Guardi étaient des tableaux d'intérieur, où les minuscules personnages se mouvaient avec tout le piquant et le soyeux chiffonnage de la palette de Watteau (fig. 5). J'aimerais insister sur les deux autres, deux vues de la lagune au delà de Saint-Georges-le-Majeur, et dont l'une, prise sur le vif, était l'esquisse de la

seconde. L'esquisse, il va sans dire, était infiniment supérieure au tableau. En comparant ce tableau lui-même à ceux de Canaletto, et ceux-ci à leur tour aux paysages vénitiens de Carpaccio, on aurait une vue de l'histoire d'un genre, et une nouvelle expérience pour nous apprendre à distinguer du document ce qui est art, et du « fait » ce qui est impression, sentiment ou beauté.

Il y a vingt-cinq ans, M. Maurice Kann découvrit à Londres, dans une boutique de bric-à-brac, huit panneaux d'une décoration qui se trouva être de Boucher. Vérification faite, il apprit que ces panneaux provenaient de la démolition du château de Crécy. Ce château fut, on le sait, la dernière « folie » de Mme de Pompadour. Elle s'y était fait arranger un petit boudoir octogone. Les peintures heureusement retrouvées par l'amateur étaient celles qui avaient décoré ce boudoir. M. Kann fit refaire pour elles, dans son hôtel de l'avenue d'Iéna, un local aussi semblable qu'il se put à leur première installation. Il ne les vit jamais en place. Il expira huit jours avant que l'architecte ne fût prêt. Les peintures de Mme de Pompadour, à peine rétablies à peu près dans leur cadre, vont en être arrachées pour courir une nouvelle fortune.

Entre temps, l'amateur, excité par sa première trouvaille, s'était mis en devoir d'en faire de nouvelles. Sa collection de Boucher devint incomparable : il eut *les Vendanges de l'amour* du Salon de 1737 ; *les Jeunes villageois*, un tableau historique ou qui a une histoire ; c'était, à ce qu'il paraît, une des crébillonnades exécutées par le « premier peintre » pour le service secret d'un roi qui s'ennuyait : on l'a rajustée et rendue suffisamment décente : c'est une bien jolie peinture. Il y a encore un *Paysage*, trop bleu, trop plein de choses : un colombier, un pont en ruines, une vanne, un lavoir, un pêcheur à la ligne ; et c'est ce fouillis dont l'abbé Le Blanc vantait « la naïvete et la simplicité si précieuses » ! Et il y a enfin une *Diane* endormie sous un arbre, sur un drap pourpre, avec un horizon de crépuscule pourpre et qui est un des plus beaux corps de femme qu'ait jamais caressés le pinceau du maître.

Mais d'autres collections pouvaient montrer, en tous ces genres, des pièces d'égale valeur. Le boudoir de Crécy était une chose unique. De tous les ensembles créés par l'admirable décorateur, combien en reste-t-il d'intacts ? Un petit salon à Trianon, une chambre à Fontainebleau, une salle aux Archives, quatre pendentifs en camaïeu dans un apparte-



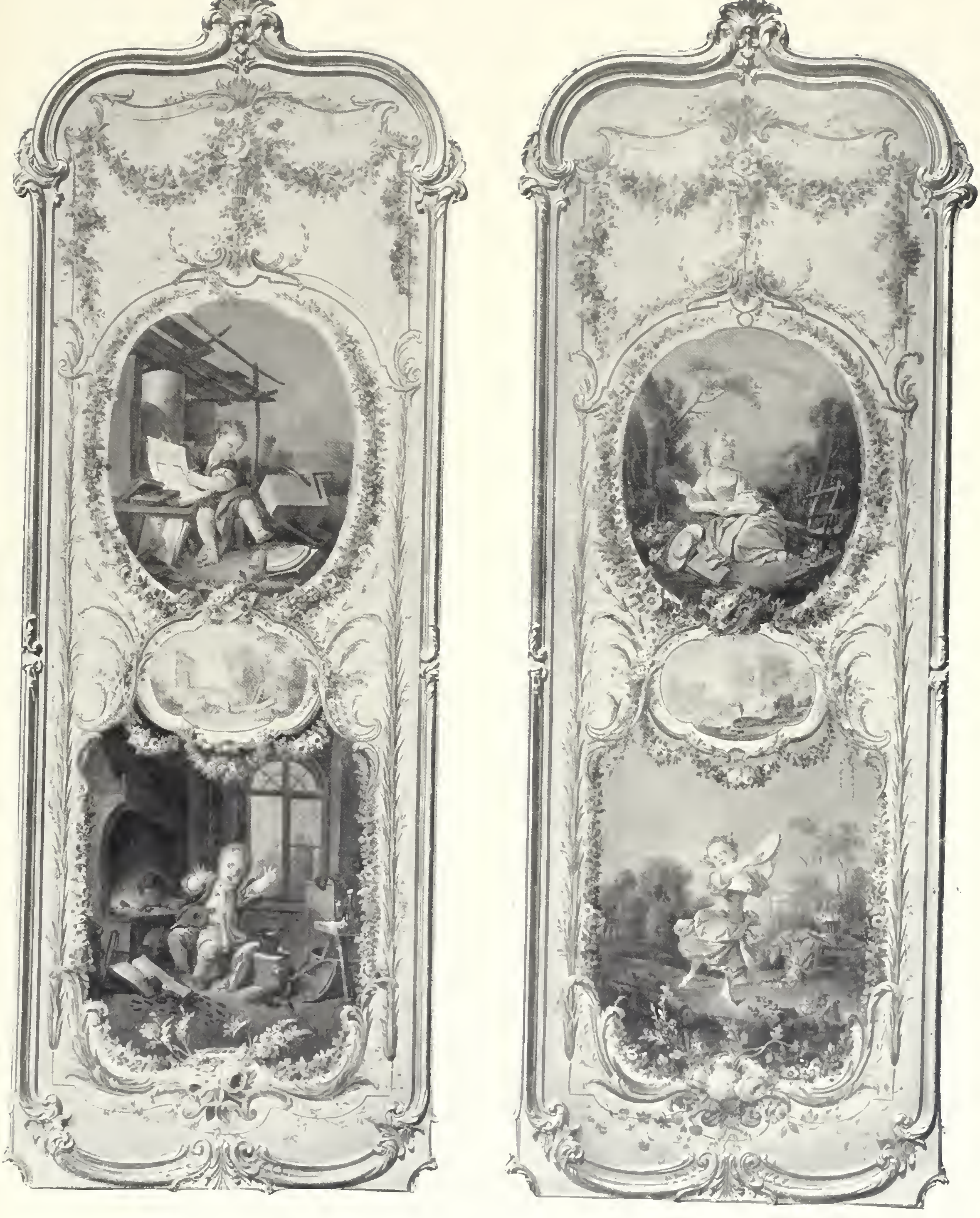
Fig. 5. — Francesco Guardi. — Une Salle du Ridotto, a Venise.

ment de Versailles. Enfin, on vient de reconstituer le Cabinet des médailles. Aucune de ces œuvres charmantes n'égale, j'ose le dire, le boudoir de Mme de Pompadour. Aucune ne montre mieux le génie d'invention qui est propre à Boucher, sa manière d'entendre son art, et la petite révolution qu'il exécuta dans la peinture décorative.

On connaît le mot de Vauvenargues : « Il se passe aujourd'hui dans la morale ce qui se voit dans l'architecture : on y préfère la commodité aux ordonnances régulières ». L'architecture privée date, en effet, chez nous, du xviiie siècle. Au palais du siècle précédent succède cette variante toute française, l'hôtel. A la vie de cour, toute en représentation publique et en galas, succède la vie de société. Le salon moderne n'a que faire des plafonds d'autrefois, ni des vastes tentures, verdures ou scènes d'histoire, qui habillaient jadis la nudité des murs. D'autre part, le « tableau » à la manière hollandaise, le tableau conçu comme un meuble et un ornement d'intérieur, fait tache et fait trou dans les boiseries blanches et les menuiseries délicates, qui revêtent l'appartement neuf. Ce tableau, l'amateur le relègue dans sa galerie, il ne le souffre pas dans les pièces qu'il habite. La peinture, si elle veut avoir part à la décoration, n'a plus qu'un emplacement possible : des dessus de portes et de fenêtres, des cartouches et des trumeaux.

Parva, sed apta. Cette devise du comte d'Artois, au fronton de Bagatelle, c'est celle de tout le siècle, et le génie de Boucher fut d'adapter et de réduire au cadre nouveau tous les thèmes de l'art de son temps. Faute de s'y être accommodés, de fort grands peintres, Lemoine, de Troy, Doyen, demeurent, pour ainsi dire, en dehors de l'histoire, avec leurs œuvres encombrantes que n'a pas acceptées la vie. Boucher, au contraire, admirablement servi par son instinct, n'eut que les ambitions que lui permettait son siècle. Il n'a jamais cherché à lui dicter ses conditions. Qu'il ait eu des précurseurs, c'est trop clair, et parmi eux Watteau lui-même. Mais le mérite d'avoir perfectionné un genre et de l'avoir pratiqué mieux que personne, n'est qu'à lui.

Décorer dans les dimensions du tableau de chevalet, telle est la loi de cet art spécial. Ces dimensions sont si bien de l'exigence du genre, que disposant, à Crécy, de huit panneaux, Boucher subdivise chacun d'eux et le partage en deux scènes. On a donc ici seize tableaux, auxquels s'ajoutent encore huit paysages en camaïeu, qui séparent chaque



François Boucher,
Deux panneaux provenant du boudoir de Mme de Pompadour, au château de Crécy.
Collection Maurice Kann.

double scène. Ainsi chaque panneau comporte trois compositions distinctes. Comment elles s'unissent et se relient, comment elles s'enchainent par des encadrements de rubans, des trophées, des liens de roseaux et des guirlandes de fleurs; comment elles s'accordent entre elles par les colorations: comment les lignes de chaque motif s'harmonisent avec les contours chantournés de la boiserie; et comment ces courbes elles-mêmes devaient se répéter dans toute l'architecture et jusque dans le moindre détail du mobilier de ce boudoir, c'est une analyse inutile à pousser plus loin : on devine qu'un tel ensemble devait être, dans sa convention ultra-artificielle, ce qui se peut rêver de plus complet et de plus exquis.

Les seize panneaux sont seize variations d'un seul thème : c'est le vieux thème bien connu des Sciences et des Arts, mais singulièrement corrigé, comme par le précepteur fantaisiste de *Jeannot et Colin*. Le peintre dominicain de la Chapelle des Espagnols rougirait de reconnaître, sous ces nouveaux amendements, son programme universitaire. Une des modifications essentielles apportées par Boucher à l'ancienne rigueur, c'est de faire tenir tous les rôles par des enfants (pl. ci-contre). L'idée n'était pas neuve non plus, et depuis les chaires fameuses de Pistoie et de Prato, en passant par Rubens, ce serait une histoire à faire que celle des enfants dans l'art. Mais personne ne leur donne autant de place que Boucher. Son œuvre est une fricassée d'amours. Diderot se montre plein de mauvaise humeur contre ces « petits bâtards de Bacchus et de Silène ». « Qu'ils ne cessent pas, dit-il, de folâtrer sur les nuages : dans toute cette innombrable famille, vous n'en trouverez pas un que vous puissiez employer à quelque action réelle de la vie, comme à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à teiller du chanvre. Ce sont des natures romanesques et idéales. » Eh ! oui, romanesques et idéales, et c'est là justement leur charme. C'est la grâce de cet art que d'y voir *l'Astronome* gravement figuré par un gamin de cinq ans, tandis qu'un autre imite l'enthousiasme du *Poète lyrique*, et qu'une bambine fait des grâces comme la Camargo ; c'est sa grâce, en un temps qui a souri de tout, de représenter la vie comme un enfantillage ; et c'est la gloire de Boucher, que cette inépuisable invention par laquelle il prodigue, sur des sujets usés, la vie toujours nouvelle de sa verve et de sa fantaisie. Qui donc a dit que l'allégorie est « l'esprit de ceux qui n'en ont pas » ? C'est, je pense, ce grincheux de Bernardin de Saint-Pierre. On ne l'en croira plus,

quand on aura vu l'étonnante Médée, à la tunique orange, au char attelé de dragons, par laquelle Boucher représente une *Tragédie* enfantine : l'Anthologie n'a pas d'épigramme plus parfaite.

IV

Une telle œuvre suffit à l'intérêt d'une collection et à justifier cette trop longue étude. La douzaine de portraits anglais qui venaient la conclure n'a rien, sauf un Reynolds (*Lady Taylor*, que M. Favier a gravée pour la *Revue* avec un sentiment si délicat de la forme et de la couleur), à nous apprendre d'essentiel. C'est toujours chez eux qu'il faut étudier les Anglais. Les efforts des collectionneurs n'ont jamais réussi à enlever à l'attachement du pays et aux héritages de famille les pièces capitales. Peut-être un nouvel ordre de choses, qui paraît imminent, dépouillera-t-il en partie l'Angleterre des trésors dont elle s'est montrée si jalouse. Il est à craindre qu'alors les peintures les plus fameuses aillent enorgueillir la jeune fierté de l'Amérique.

On voudrait du moins épargner un pareil exil à ce que nous pouvons conserver d'œuvres françaises. On ne peut attendre de tous les amateurs le don de leurs collections au public. D'ailleurs, les trop grands dépôts d'œuvres d'art ne sont pas à encourager. Il est plus sûr de les multiplier, afin de garder en détail ce qui, dans les musées, est menacé de périr d'un seul coup. Fureter, rechercher et reconnaître ce qui est beau, trier, dans l'héritage des siècles, ce qui doit être conservé, le signaler, le recueillir, voilà le rôle et l'utilité du collectionneur. Mais il y a longtemps que nous ne savons plus nous servir de ce qu'on appelait autrefois le « curieux ».

LOUIS GILLET

J.-C. CHAPLAIN

ET L'ART DE LA MÉDAILLE AU XIXe SIÈCLE

I

Deux noms, à jamais illustres, sont associés dans l'admiration publique quand on parle de l'art de la médaille contemporaine, ceux de Jules-Clément Chaplain et de M. Oscar Roty, de même qu'au début du IVe siècle avant notre ère, les Grecs célébraient dans leur enthousiasme les noms jumeaux de Cimon et d'Evainète. Et, semblables aux immortels graveurs des médailles syracusaines, — les plus belles que le génie de l'homme ait produites, — nos deux contemporains, dont la renommée ne fera que grandir avec le recul du temps, ne laisseront guère que leurs œuvres pour raconter leur vie. C'est la loi : les artistes, en général, n'ont pas d'histoire; pour eux, point de *cursus honorum*, de carrière mouvementée, de prise d'assaut des hautes positions sociales, de participation bruyante et prolongée aux événements politiques. Ce n'est pas dans les luttes du *forum* qu'on les rencontre d'ordinaire, et il convient de les en féliciter : c'est dans leur atelier, souvent modeste, au milieu de leurs élèves et des admirateurs de leur talent. S'ils ont lutté, c'est dans l'étude et le labeur passionné, pour atteindre l'idéal entrevu dans un rêve; c'est parfois même, car ils sont, en général, d'origine plébéienne, par le travail obstiné pour s'assurer le pain quotidien. Que d'artistes, parmi ceux auxquels l'humanité est redevable de chefs-d'œuvre en tous genre, ne sont connus que de nom ! Quels

efforts d'érudition ne sommes-nous pas obligés de tenter aujourd'hui, pour reconstituer la carrière de tel ou tel peintre, sculpteur ou médailleur, distant de nous d'un ou deux siècles seulement, pour le placer dans son milieu, entouré du cortège des figures dans lesquelles il a, pour ainsi dire, insufflé toute son âme ? Qui réussira jamais à soulever un coin du voile qui enveloppe l'officine, probablement bien humble, des graveurs des médailles de Syracuse, de Tarente, d'Elis ou de Clazomène, revêtues de leur signature timide, abrégée, et à ce point dissimulée qu'on ne la découvre souvent qu'à l'aide de la loupe ?



Fig. 1. — J.-C. Chaplain.
Médaille de l'Exposition de 1867 (revers).

C'est en vain qu'on chercherait un renseignement quelconque sur la carrière de peintres comme Polygnote et Parrhasios, de décorateurs de vases, tels qu'Euphronios, Brygos, Douris, Hiéron. Il y a plus : comment s'appelaient les modeleurs de ces statuettes d'argile qui, depuis quelque trente ans, ont conquis la célébrité au nom de la petite ville béotienne de Tanagre ? Les grands sculpteurs eux-mêmes, comme Myron et Polyclète, Phidias, Lysippe, Praxitèle ou Scopas, n'ont laissé que des traces bien fugitives dans la littérature de l'antiquité. Et sans remonter jusqu'aux temps anciens, dites-moi seulement les noms des architectes et des sculpteurs de nos cathédrales gothiques ? La Grèce ni le moyen âge n'ont eu leur Vasari, et même, malgré Vasari, quelles lacunes ne constatons-nous pas, chaque jour, dans nos informations sur les arts et les artistes de la Renaissance italienne !

Du moins, que les artistes prennent allégrement leur parti de ce silence de la chronique documentaire. Peu leur importe, puisqu'ils nous laissent

le meilleur d'eux-mêmes dans des œuvres toutes vibrantes de leur souffle inspiré et qui demeureront le trésor et la parure de leur génération devant l'histoire. Leur nom seul, et cela suffit, est auréolé de la gloire la plus pure et franchit les frontières de toutes les patries.

Nous sommes, sans doute, mieux informés sur les artistes qui vivent au milieu de nous, que nous avons connus et fréquentés. Nous aimons à les observer dans l'évolution de leur talent et dans l'étude des morceaux que, chaque année, leur fécondité, toujours trop lente à notre gré, livre à notre appréciation. Ainsi en est-il des deux grands médailleurs dont j'ai prononcé les noms. L'un d'eux, J.-C. Chaplain, vient, après la plus glorieuse carrière artistique, d'entrer prématurément dans l'histoire. M. Roty, heureusement, continuera longtemps encore à jouir de la renommée universelle que ses médailles et plaquettes lui ont si légitimement conquise. L'un et l'autre ont été chefs d'école, et leur tradition se perpétue, — nous en avons déjà l'assurance, — dans les œuvres des disciples qu'ils ont formés. L'élection du plus distingué d'entre ceux-ci, M. Fr. Vernon, à l'Académie des beaux-arts, est d'un bon augure, et atteste que le flambeau allumé par le génie français se transmet de main en main sans s'éteindre : *et quasi cursores vitai lampada tradunt.*



FIG. 1 *bis*. — J.-C. CHAPLAIN.
MÉDAILLE DE L'EXPOSITION DE 1867 (FACE).

Ce qu'on prend plaisir à rechercher, en particulier, chez un artiste parvenu à une légitime célébrité, ce sont les origines et la formation de sa personnalité artistique. On veut savoir comment il a débuté, on tient à connaître ses maîtres, à ressaisir ses premières inspirations, à le suivre

dans la montée graduelle de son génie créateur ; on s'informe même de son pays d'origine, si bien qu'on croit retrouver dans l'analyse des travaux de l'âge mûr la trace d'influences subies dans l'enfance, de l'atavisme héréditaire, de l'éducation, du tempérament, du milieu social. De là, des groupes et des écoles. Un artiste est toujours, du moins dans ses débuts, tributaire de ceux qui l'ont lancé dans la carrière et initié à leur manière propre et aux procédés d'atelier. C'est seulement plus tard, lorsqu'il se sent poussé par le génie inné en lui, qu'il s'affranchit spontanément de la tutelle qui lui a été nécessaire.

De son origine normande, Jules Chaplain, — il était né à Mortagne en 1839, — a peut-être, dira-t-on, gardé, sous l'apparence réservée de sa personne, la décision virile et réfléchie, la ferme sérénité dans l'exécution d'un plan sobre et clair, et l'habileté consciencieuse, laissant en partage à son émule, d'origine purement parisienne, la sensibilité, le pittoresque, l'ingéniosité spirituelle de la conception et de la composition.

A l'École des beaux-arts où il entra en 1857, Jules Chaplain fut élève du sculpteur Jouffroy et du graveur en médailles Oudiné. Vers le milieu du siècle dernier, François Jouffroy était, à la suite de Pradier et de Duret, l'un des sculpteurs néo-grecs le plus en renom : il est bien oublié aujourd'hui, et peu de Parisiens, je le soupçonne, savent que c'est à lui qu'on doit le beau groupe en pierre, *la Paix*, qui orne le guichet du Carrousel, en face du pont des Saints-Pères. Il a une froide statue de saint Bernard au Panthéon et il a collaboré à la décoration sculpturale de l'église Saint-Augustin et du Palais de Justice. Son élève, J.-C. Chaplain, n'a guère eu d'éclat comme sculpteur; parmi ses œuvres les plus intéressantes, on cite pourtant la statue du peintre Henri Regnault, une statuette en bronze d'un archer à l'Hôtel de Ville de Paris, une statue en pierre de Rollin, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, les bustes de F. Vée, de Tresca, d'Albert Dumont. Sa dernière œuvre, qui n'est pas la meilleure, est le monument d'Octave Gréard qu'on a inauguré, il y a quelques mois, dans le square qui sépare la Sorbonne du Musée de Cluny.

J. Chaplain était habile dessinateur et il avait une admirable sûreté de crayon; épris de l'art classique, il dessina avec beaucoup de grâce, de discrète légèreté et de sens de l'antique, les figurines de terre cuite qui illustrent l'*Histoire de la céramique grecque* d'Albert Dumont, son beau-

frère. Il laisse, dit-on, un nombre considérable de dessins d'après l'antique, de projets, d'esquisses en tous genres, qui, plus tard, seront la base d'une étude autrement approfondie que ces quelques pages hâtives provoquées par sa récente disparition.

Au surplus, ce n'est ni comme sculpteur ni comme dessinateur que



Fig. 2.
J.-C. Chaplain. — Médaille du mètre (1874).

nous voulons esquisser la physionomie artistique de J. Chaplain : c'est comme médailleur qu'il a tracé un sillon lumineux dans l'histoire de l'art de notre époque. Il eut pour maître en ce genre un homme qui occupe, lui aussi, une place d'honneur dans les fastes du XIXe siècle, Eugène-André Oudiné. Dessinateur impeccable dans le genre académique et solennel, Oudiné fut surtout un très habile graveur sur métal et nul autre, peut-être, n'a poussé plus loin la connaissance technique de son art. Je ne

crois pas qu'avant les dernières années de sa vie, — il est mort en 1887, — il ait exécuté une seule médaille coulée. Il apprit donc à son élève préféré la technique du métier, l'art délicat et difficile de graver au burin, sur le dur métal, les coins destinés à subir le choc du balancier; ainsi, J. Chaplain savait, lui aussi, admirablement le métier de graveur, et ce talent, qu'il mit, par nécessité, au service de l'industrie au début de sa carrière, distingue toutes ses œuvres artistiques au milieu de celles des médailleurs d'à présent qui, en général, estiment superflu de s'exercer à la gravure directe du métal, bornant leur savoir technique au modelage en cire ou en terre glaise.

Longtemps donc, comme son maître, J. Chaplain dessina, exécuta des maquettes et grava pour la frappe, avant de songer à modeler pour la fonte; il grava même les pierres fines, afin de satisfaire aux exigences d'alors, — fort sages, suivant moi, — du programme ordinaire pour la villa Médicis. En 1860, Chaplain obtint le deuxième second grand prix au concours de Rome pour la gravure en médailles et sur pierres fines; il avait traité en médaille : *Un guerrier déposant sur l'autel de Minerve la palme de la victoire*. En 1863, il remporta son premier grand prix pour une médaille dont le sujet était : *Bacchus faisant boire une panthère*, et pour une gemme gravée en intaille : *Tête de Mercure antique*. L'énoncé seul de pareilles compositions montre que notre artiste s'engageait fidèlement dans la voie tracée par son maître et ne songeait point encore à s'écarter de la tradition ou, si l'on veut, des vieux errements d'atelier.

Le catalogue des œuvres de J. Chaplain, dressé par F. Mazerolle, fait commencer en 1867 la liste de ses médailles frappées. Ce sont : une tête de Cérès, copie d'un médaillon de Syracuse, exécutée à Rome; puis, viennent, dans l'ordre chronologique : le médaillon de Schnetz, directeur de l'Académie de France à Rome (1866); ceux de R. Robert-Fleury et de Mme Carolus-Duran. Du temps où il habitait Rome et parcourait les musées de l'Italie (1864-1868), on cite de lui, comme remarquables, des dessins d'après les maîtres anciens, entre autres : un dessin du portrait d'Andrea del Sarto; *la Création de l'homme*, d'après Michel-Ange; *la Philosophie*, d'après Raphaël. Il en est bien d'autres, non moins intéressants, qui documenteront, comme je le disais tout à l'heure, la genèse et les premières



Fig. 3. — J.-C. Chaplain. — Médaille de Gérôme (1885).

envolées du talent du laborieux, méthodique et consciencieux pensionnaire de la Villa Médicis.

Bien vite hors de pair et distingué par l'Administration des Beaux-Arts, Chaplain eut l'honneur d'être chargé, en 1867, de l'exécution de la médaille de l'Exposition universelle. Nous la reproduisons (fig. 1) pour montrer la première manière de notre artiste, celle qui est entièrement dans la tradition de l'atelier d'Oudiné. Mais déjà, sous la formule officielle et compassée, on aperçoit sans peine le mérite de la composition, la pureté du rythme général, la sincérité, la souplesse et la force dans l'expression, qualités que Chaplain ne fera, plus tard, que développer plus à l'aise dans ses médailles fondues. La dureté et la sécheresse inévitables du balancier paraissent de même atténuées et comme assouplies dans la médaille de l'inauguration de l'église Saint-Ambroise, en 1869, et dans celle de l'inauguration du canal de Suez, exécutée en 1870, en collaboration avec Depaulis.

Qui donna à Chaplain l'idée féconde de substituer à la frappe au balancier la fonte de la médaille dans un moule en creux? Ce fut sans doute l'observation de la méthode employée par les artistes de la Renaissance et occasionnellement remise en vigueur par quelques sculpteurs-médailleurs, tels que David d'Angers, Pradier, Chapu, Carpeaux.

Toujours est-il que c'était là une tentative à laquelle on n'avait pas pensé dans l'atelier d'Oudiné. J'ai même entendu raconter que les graveurs de métier eurent longtemps une tendance à répudier un procédé qui leur paraissait inférieur et indigne d'eux, puisqu'il leur enlevait la faculté de faire valoir et de mettre en évidence leur maîtrise dans la technique de la gravure : les médailleurs essaient d'être des graveurs sur métal.

La première médaille fondue de Chaplain date seulement de 1884 : c'est le buste d'Albert Dumont. Le succès qui accueillit cette belle œuvre encouragea l'artiste à persévérer dans cette voie nouvelle, et nous eûmes, coup sur coup, les médailles, — d'un mérite inégal, — de Victor Hugo, de Paul Baudry, de Gérôme, celle-ci un chef-d'œuvre, dont l'apparition fut sensationnelle (fig. 3).

Un peu plus jeune que son émule, M. Roty n'a pas eu à consacrer les débuts de sa carrière exclusivement à la gravure de coins destinés à la frappe. Il apprit néanmoins, lui aussi, à graver et il pratiqua simultanément, avec un pareil succès, la gravure directe des coins et le modelage

pour médailles et plaquettes fondues. C'est ainsi que ses premières médailles *frappées* sont : en 1879, celle de l'imprimerie Chaix, qui a pour type la statue de Gutenberg, puis celle du canal de Panama. Sa première pièce *fondue* est un envoi de Rome qu'il fit en cette même année 1879 : *Vénus et l'Amour;* peu après, M. Roty faisait couler la plaquette qui représente une délicieuse allégorie de *la Peinture*.

A cette époque, il y avait dix ans déjà que J. Chaplain était maître de la vogue : les encouragements officiels et ceux, plus appréciables, du public ne lui avaient pas fait défaut, même lorsque, disciple fidèle et disci-

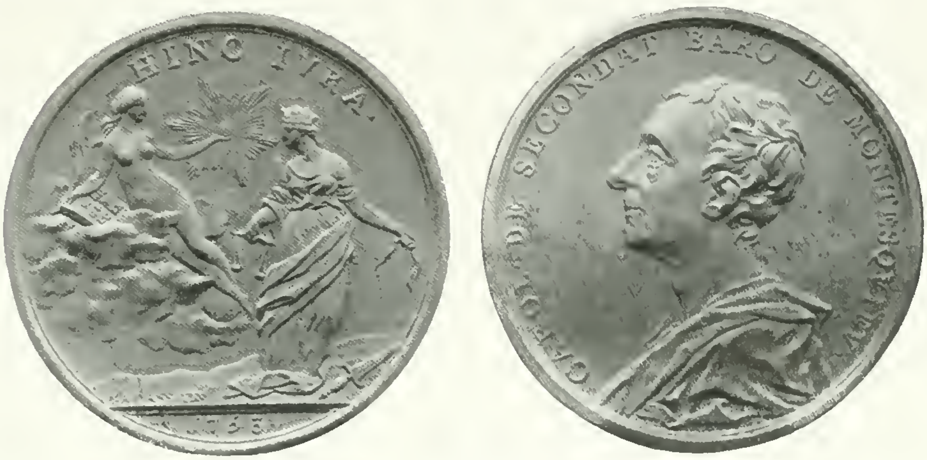


FIG. 4. — J.-A. DASSIER. — MÉDAILLE DE MONTESQUIEU (1753).

pliné, il continuait à emprisonner sa maîtrise reconnue dans une formule surannée ou trop rigoureuse, comme dans sa médaille commémorative des travaux de la Commission internationale du mètre (1872), gravée en 1874 (fig. 2); ou celle du Conservatoire de Musique, exécutée en 1874, qu'il a heureusement retouchée plus tard, en 1897. La rupture définitive avec les vieilles méthodes devait être le point de départ d'une ère nouvelle dans l'évolution de l'art de la médaille artistique.

II

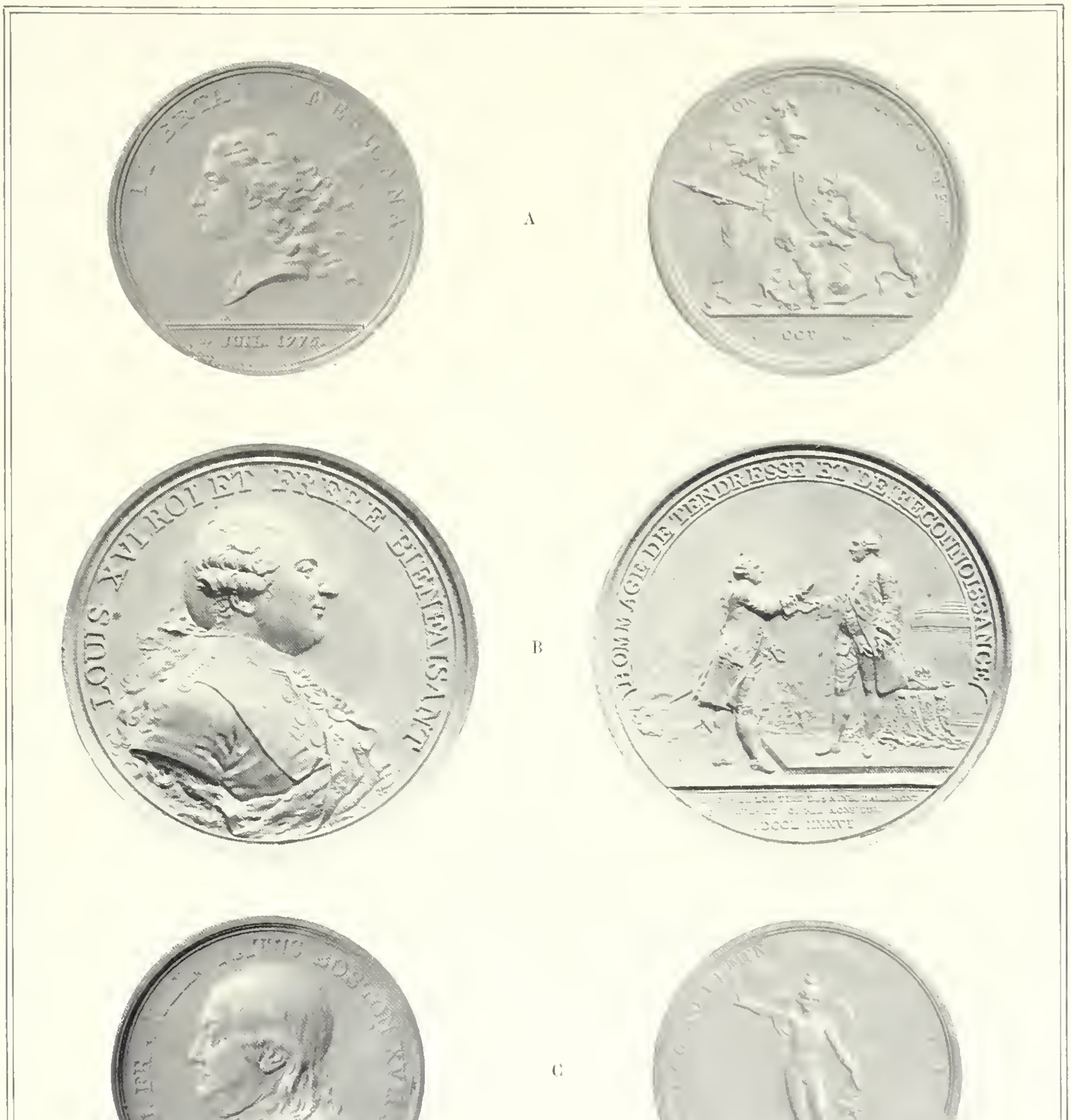
C'est une constatation facile et qui s'impose dès qu'on parcourt le médaillier de la Bibliothèque nationale ou celui du musée Carnavalet : en

désorganisant les anciennes écoles, en décriant et mutilant les œuvres sorties, la veille encore, des mains des artistes contemporains, sous prétexte qu'elles célébraient la monarchie, ses traditions et ses représentants, la Révolution porta un coup funeste à l'art de la glyptique. N'en déplaise à certains écrivains que tyrannise la passion politique, sous Louis XV et Louis XVI, il y eut toute une pléiade d'artistes qui gravaient la médaille et la pierre fine, — car les deux branches allaient de pair, — avec un incomparable talent. Je ne sais si, à aucune époque de l'histoire, un graveur de gemmes s'est élevé à la hauteur de Jacques Guay, le protégé de Mme de Pompadour, qui travaillait encore sous Louis XVI, l'auteur exquis de tant de minuscules chefs-d'œuvre, où se reflète inimitablement la grâce frivole de son temps.



Fig. 5. — N. Gatteaux. Médaille des premières montgolfières (revers).

Quant aux médailles, seule, la suite officielle des pièces historiques, frappées comme illustration des gestes du roi, doit être plutôt jugée sévèrement pour sa sécheresse et son uniformité. Mais, parmi les autres, fort nombreuses, qu'elles soient coulées ou frappées, on rencontre des œuvres remarquables, surtout des portraits, qui peuvent soutenir la comparaison avec ce qu'on a fait, depuis lors et jusqu'à présent, de meilleur en ce genre. Sans chercher bien loin, ni multiplier les exemples, je trouve sous ma main la médaille de Montesquieu, par Dassier, qui, pourtant, ne fut pas un des graveurs en médailles les plus renommés du XVIIIe siècle (fig. 4) : on jugera, sans doute, le revers assez peu habilement agencé, mais considérez ce portrait frappé au balancier et vous n'hésiterez pas à le déclarer admirable. Modelé et finesse des traits, vivante expression de la physionomie, souplesse de la chevelure et de la draperie : n'est-ce pas là une œuvre digne, en tous points, d'être placée à côté des bustes de Caffiéri et de Houdon ? Et elle est loin d'être isolée parmi celles qu'a enfantées l'art de la médaille, sous la monarchie française à son déclin. N. Gatteaux ne s'est point malhabilement tiré de la composition allégorique dans laquelle il reçut la mission de célébrer l'ascension des premières montgolfières (fig. 5).



Augustin Dupré.

A. — Médaille de l'Indépendance de l'Amérique.

B. — Médaille des Mines d'or d'Allemont.

C. — Médaille de Franklin.

Voyez encore les profils en médaille des Encyclopédistes, de Voltaire, de Rousseau, de l'abbé Barthélemy, de Necker et celui de lord Eliott, par J. Droz.

Eh bien ! qu'a fait de cette tradition artistique la Révolution ? Écoutez le *Trésor de Numismatique* à la première page du volume consacré aux *Médailles de la Révolution française :* « Nous n'avons point à examiner ici l'influence que le mouvement de 1789 a pu avoir sur les arts en général ; mais, nous bornant seulement à l'art de la gravure des médailles, nous ne méconnaîtrons pas que si, sous le régime impérial, il a fait en France de remarquables progrès, il n'en a pas été de même sous le régime qui l'a précédé. Parmi les médailles de cette époque, nous en convenons, il en est beaucoup d'informes et de grossières... »

Cette réflexion, qu'on a faite aussi pour la sculpture, s'impose encore avec plus de force lorsqu'on examine les productions des représentants des anciennes écoles, aux premiers jours de la Révolution.

Augustin Dupré, ne l'oublions pas, est un homme du XVIIIe siècle : il naquit le 6 octobre 1748, à Saint-Étienne, où son père était cordonnier ; il apprit à dessiner chez les Frères, et, dès 1776, son exposition au Salon du Colisée le classait au premier rang des médailleurs. Il donne la mesure de son talent dès cette époque, par son jeton de la corporation des marchands qui est, comme le dit justement son biographe, « une œuvre simple et puissante : Hercule tente vainement de rompre sur son genou un faisceau ». Voilà un sujet mythologique comme en affectionnera particulièrement, seize ans plus tard, la période révolutionnaire. Augustin Dupré reçut de nombreuses commandes officielles sous l'ancienne monarchie. En 1782, il fut chargé d'exécuter la belle médaille qui commémore la jonction souterraine de l'Escaut et de la Somme, et dont la maquette en cire est au musée Carnavalet. Citons encore sa médaille pour la découverte des mines d'or d'Allemont et toutes celles qu'il exécuta vers 1780 pour célébrer l'indépendance de l'Amérique : Franklin, Green, Morgan, Paul Jones, et celle qui a pour emblème la Liberté portant déjà un bonnet phrygien au bout d'une hampe (pl. ci-contre).

La Révolution n'a donc pas *inventé* Augustin Dupré, lorsqu'elle lui confia, avec si juste raison d'ailleurs, la gravure de ses coins monétaires.

Que dire d'autres artistes non moins éminents, tels que Benjamin

Duvivier, né en 1730, dont on peut louer sans réserve la médaille allégorique des canaux de la triple jonction des deux mers (fig. 6 B); J.-P. Droz qui, en 1786, présentait au ministre, M. de Calonne, le modèle de la célèbre pièce dite *écu de Calonne*, chef-d'œuvre d'élégance, de composition et d'habileté technique, que nos monnaies actuelles, si vantées, n'ont pas détrônée (fig. 7). La Révolution força Droz à passer en Angleterre, où il mit son talent au service du gouvernement de ce pays. Il ne rentra que sous le Directoire : c'est lui qui grava les pièces d'or populaires sous le nom de *napoléons*, qui sont loin, il faut le reconnaître, d'être aussi réussies que son écu de Calonne [1].

Répétons-le, documents en mains : ces habiles artistes qui ont travaillé pour la Révolution et surtout pour l'Empire, sont des représentants de l'ancienne école, et la première partie de leur carrière appartient à l'ancien régime. De sorte qu'il n'y a nulle exagération à affirmer, — la preuve en est aisée, — que ce qu'il y a de bon dans l'art de la médaille pendant la période révolutionnaire, nous le devons entièrement aux survivants de la tradition nationale. L'une des plus remarquables médailles de cette époque est celle qui consacre la nuit du 4 août 1789 : Louis XVI, « restaurateur de la liberté française », y est représenté en buste, par B. Duvivier, et le revers, exécuté par Gatteaux, *Abandon de tous les privilèges*, figure les députés s'avançant le bras tendu vers l'autel de la Patrie, dans la salle de leurs séances. L'Assemblée nationale, sur la proposition de La Rochefoucauld-Liancourt, avait voté la frappe de cette médaille.

Mais bientôt, la Révolution, voulant rompre avec toutes les traditions, exigea en toutes choses des hommes nouveaux. Benjamin Duvivier, le graveur général des monnaies, fut sacrifié, à la suite de basses attaques dont l'instigateur jaloux fut, — il est pénible de le constater, — Augustin Dupré lui-même, encouragé par Louis David.

Du moins, à la suite du concours de 1791, les conseils de Louis David eurent-ils assez d'autorité pour faire nommer Augustin Dupré graveur des nouvelles monnaies. Quelque violentes et injustifiées qu'aient été les

1. On sait que les mots *République française*, accompagnant ceux de *Napoléon empereur*, demeurèrent sur les monnaies jusqu'au 22 octobre 1808, date du décret qui introduisit la légende *Empire français*.

A



B



Fig. 6. — Benjamin Duvivier.

A. — Médaille de la Naissance du Dauphin (1782).

B. — Médaille de la Jonction des deux Mers (1783).

attaques de Dupré contre Duvivier, il faut rendre hommage à son incontestable talent, dont il avait, depuis quinze ans, donné maintes preuves. Du 28 juillet 1791 au 12 mars 1803, il grava les emblèmes nouveaux des monnaies françaises et sut leur donner une belle allure, résumant sa pensée dans une formule claire et d'un sobre dessin. Son type de l'Hercule entre la Liberté et la Justice est parfait de simplicité et de robuste équilibre, bien qu'il y ait de la sécheresse et de la froideur dans l'expression générale de cette fantaisie mythologique.

Sous l'influence des idées du jour, les Dupré, les Duvivier, les Rambert-Dumarest se jettent à corps perdu dans l'imitation de l'antique et mettent, sans réserve, au service de la Révolution, le talent et l'expérience acquis par eux sous la monarchie. Mais à côté de ces transfuges de l'ancienne école, que nous donnent les hommes nouveaux ? Quelles sont les œuvres qu'enfante la Révolution pour répondre au vœu formulé par Louis David, à la Convention, le 26 octobre 1792 : « Je désire que des médailles soient frappées pour tous les événements glorieux ou heureux déjà arrivés et qui arriveront à la République, et cela à l'imitation des Grecs et des Romains ».

Ce fut comme une explosion soudaine de frappes vulgaires, dans lesquelles le sinistre le dispute au grotesque. On veut que la médaille soit un instrument de propagande et de combat ; l'imagination en désarroi ne trouve, pour célébrer les événements quotidiens, que les faisceaux consulaires, le bonnet phrygien au bout d'une pique, des triangles, des mains jointes, un œil ouvert et rayonnant, symbole de vigilance, des citoyens qui prêtent serment, le livre de la loi, que sais-je encore ! Les spéculations du patriote Palloy et de Liénard, distribuant des médailles « fabriquées avec le métal provenant des chaînes de notre servitude », sont bien connues et ne sont que l'interprétation puérile de cris de colère ou de folie des énergumènes et des anarchistes triomphants. Au point de vue de l'histoire de l'art, on ne saurait s'y arrêter.

Si nous cherchons, dans un ordre plus relevé, parmi les œuvres signées de noms qui ont des prétentions artistiques et qui interprètent les événements du jour, peut-on, ici encore, trouver un mérite réel aux productions hâtives des fondeurs du métal de cloche, Mercié, Mathieu et Mouterde ? aux médailles des trois frères Montagny, à celles de Courtot,

Fourrier, Thévenon, Chavanne, Antoine Brenet, Maurisset ? Poser la question en présence des médailliers, c'est la résoudre par la négative. On pourrait bien citer quelques bons portraits, comme ceux de Marat et de Lepelletier. Mais ces œuvres non signées ont vraisemblablement été exécutées par l'ancien graveur du duc d'Orléans, J.-Henri Simon, né en 1752, élève de Jacques Guay, à qui l'on doit de belles intailles sur cornaline représentant aussi ces personnages de la Révolution [1].

Nul, ainsi, ne saurait le contester : les représentants des anciennes écoles du temps de la monarchie gardent seuls, à travers la tragédie révolutionnaire, la flamme du génie français. C'est grâce à eux que l'art survit, s'adapte au nouvel état social, et incarne les idées de retour à l'antiquité



FIG. 7. — J.-P. DROZ. — « L'ÉCU DE CALONNE » (1786).

qui, plus que jamais, hantaient l'esprit public. La pensée même de Louis David de faire frapper officiellement, comme les anciens, des médailles commémoratives des événements contemporains, n'était pas neuve : loin de là ! Dans un mémoire, que les érudits connaissent bien, un gentilhomme provençal, le sieur Rascas de Bagarris, proposa au roi Henri IV de faire frapper une suite de médailles pour illustrer, au fur et à mesure qu'ils se produiraient, les événements mémorables de son règne. Ce fut seulement à partir de Louis XIV que le projet fut mis à exécution d'une manière suivie, et chacun sait que l'Académie des Inscriptions fut fondée pour cet objet. La médaille officielle devint dès lors, comme l'a écrit M. A. de Foville, une véritable institution politique :

« Destinée à la glorification du souverain, elle s'y employait avec

1. Voyez l'histoire de ce graveur dans notre *Histoire de la gravure sur pierres fines en France*, p. 215 et suiv.

un infatigable zèle. Elle ne se bornait pas à saluer au passage les baptêmes, les mariages et les funérailles qui mettaient la cour en fête ou en deuil. Elle ne laissait échapper aucune occasion de vouer à l'immortalité les traits du roi, jeune ou vieux, ses qualités, ses vertus, ses hauts faits. Elle disait tour à tour les exploits de la guerre, victoires et conquêtes, ou les bienfaits de la paix, lois et règlements, fondations et travaux publics, encouragements donnés aux lettres, aux arts, aux sciences, à l'industrie et au commerce..... »

Telles furent les médailles officielles dans les derniers siècles de la monarchie, médailles qu'il faut, ainsi que je l'ai déjà fait observer, se garder de confondre avec la série de celles qui furent frappées ou coulées d'une manière indépendante, et dont j'ai fait l'éloge en commençant. Pour la suite académique, quelque nombreuse qu'elle soit et quelque intérêt de curiosité historique que présentent les images qu'elle déroule sous nos yeux, son incontestable monotonie vient surtout de l'uniformité d'aspect, de module et d'ordonnancement général qui lui était imposée. Elle tient aussi au choix restreint des artistes de talent chargés de dessiner les types et de les graver.

Sous Louis XIV, par exemple, on voit l'abbé Bignon traiter avec un artiste, d'ailleurs habile, Mauger, pour la gravure de 200 médailles, du module de 18 lignes, au prix de 150 livres chacune, qui furent exécutées de 1699 à 1701 : c'était une véritable entreprise industrielle. Il y avait des artistes officiels, toujours les mêmes, comme il y avait des poètes de cour, investis du rôle ingrat de composer un morceau de circonstance pour l'inauguration d'un pont ou d'un hôtel de ville, un baptême de prince, une fête au château de Versailles ou la réception d'ambassadeurs étrangers.

Louis David proposa donc à la Convention de reprendre, au profit du nouveau régime, l'idée qu'avait mise à exécution l'ancienne monarchie pendant plus d'un siècle; l'homme qui devait surtout en bénéficier fut Bonaparte.

E. BABELON

(A suivre.)

LA STATUE DE JEUNE FILLE DE PORTO D'ANZIO

ROME, MUSÉE DES THERMES

Le gouvernement italien a récemment acquis, pour le Musée national de Rome, la belle statue grecque reproduite par notre planche. *La Bella fanciulla d'Anzio* était connue depuis longtemps. Plusieurs savants ont pu la voir et l'étudier à Porto d'Anzio, dans la villa Sarsina, où la conservait alors son possesseur, le prince Don Ludovico Chigi. Elle a été publiée et commentée. Mais la voici désormais installée dans cet admirable musée des Thermes, où de nombreux visiteurs pourront l'examiner à loisir; elle est sortie de la pénombre où elle se cachait à demi. Il y a donc lieu de lui souhaiter la bienvenue au Musée national et d'en rappeler brièvement l'histoire. Cette courte note n'a pas d'autre objet.

La statue a été découverte dans des conditions qui ne sont point banales. En décembre 1878, par une nuit de tempête, les vagues d'une mer démontée balayaient le rivage du promontoire de l'Arco Muto, près de Porto d'Anzio. Elles ouvrirent une brèche dans un amas de décombres provenant des ruines d'un palais antique, et mirent à découvert une niche revêtue de stuc et surmontée d'un décor en forme de coquille. La statue qu'elle abritait tomba de son piédestal de briques; on put la dégager avec quelques morceaux qui s'en étaient détachés, des fragments de la main droite, et les débris d'une couronne de laurier. Transportée dans la villa Sarsina, près de Porto d'Anzio, elle y resta jusqu'au moment où elle fut acquise pour le musée des Thermes [1].

1. Pour l'historique de la découverte, voir P. Rosa, *Notizie degli scavi*, 1879, p. 16, 116, pl. 1-4.

Exécutée en marbre grec, la statue montre une jeune fille debout, la tête inclinée, la jambe droite un peu traînante. De la main gauche elle soutient une sorte de plateau en forme de disque, dont une partie seulement a été conservée, et sur lequel étaient posés divers objets que nous aurons à examiner plus loin. Le mouvement du bras droit indique qu'elle s'apprête à déposer sur le plateau un autre objet. La jeune fille est vêtue d'un chiton de fine étoffe, serré sous les seins par une étroite ceinture; le vêtement a glissé de l'épaule droite qu'il laisse à découvert. A voir comment le bord inférieur du vêtement se relève à la partie antérieure, on est fondé à supposer qu'une seconde ceinture entourait la taille; mais elle est cachée par le manteau qui passe sur l'épaule gauche, pour s'enrouler en bourrelet au-dessus des hanches, par un agencement à la fois très libre et très pittoresque. La draperie est, en effet, traitée avec une rare virtuosité. Elle se creuse de plis, tantôt menus, tantôt larges et profonds, qui ont comme un accent singulier de vérité et de réalisme. L'artiste a poussé le scrupule jusqu'à indiquer la nature des étoffes, en faisant courir sur le souple et fin tissu du chiton des stries ondulées pour le distinguer de celui du manteau.

La tête est charmante, avec son ovale un peu plein, sa bouche petite, charnue et bien découpée. Le regard est sérieux et attentif, comme si la jeune fille accomplissait, avec gravité, un rite religieux. La coiffure mérite une attention particulière. Ce n'est plus l'agencement simple qu'on observe dans les têtes praxitéliennes, dans les copies de la *Cnidienne* ou dans la tête Leconfield[1]. Par une disposition très originale, la chevelure est ramenée en masse au sommet du front et y forme comme un large nœud, tandis que des boucles folles se jouent sur les tempes[2]. Si l'on ne trouve pas d'autre exemple rigoureusement analogue d'un tel arrangement, il n'en fait pas moins songer à la coiffure compliquée et un peu théâtrale de l'Apollon Pourtalès[3].

L'interprétation du sujet traité par l'artiste reste un problème toujours ouvert. Que représente, au juste, cette jeune fille, s'avançant dans une attitude recueillie, comme pour présenter une offrande à une divinité? Il faut naturellement écarter l'explication proposée, au moment de la décou-

1. Voir Salomon Reinach, *Têtes antiques*, pl. 172, 174 et 175.

2. Ce détail se retrouve dans un certain nombre de têtes, à partir du IVe siècle. Cf. notre article dans les *Monuments Piot*, t. II, p. 157.

3. Salomon Reinach, *Têtes antiques*, pl. 247.



verte, par P. Rosa, qui reconnaissait ici une jeune prêtresse de la *Fortuna Gemina* d'Antium, et plaçait la statue au temps des Antonins[1]. Pour la solution du problème, l'examen des objets posés sur le plateau peut seul fournir des arguments à la critique. C'est d'abord un rouleau, qui paraît être un *volumen* en parchemin[2], puis un rameau de laurier, enfin un petit fragment d'une patte de lion. A n'en pas douter, ces objets constituent une offrande, et le rameau de laurier permet de songer au culte d'Apollon. Le savant qui a le premier publié et commenté la statue, M. Altmann, s'est attaché à démontrer que le lion est l'emblème d'Apollon dans le culte qu'il recevait à Patara, en Lycie; dès lors, la *Fanciulla* de Porto d'Anzio serait une prêtresse lycienne de l'Apollon de Patara[3]. Mais une objection assez grave se présente contre cette hypothèse. La patte du lion ne saurait appartenir à une statuette, ainsi que le suppose M. Altmann. Il faut beaucoup plutôt la considérer comme un débris d'un support se terminant, suivant un usage courant en Grèce, par des pattes de lion. Et il est permis de croire que cet objet était soit un trépied, soit un *thymiatérion* ou brûle-parfums, reproduit en réduction. Telle est l'interprétation admise par MM. Klein et Amelung[4]. D'autre part, les fragments de la couronne de laurier retrouvés avec la statue apportent un nouvel élément pour la discussion. Cette couronne, la jeune fille la tenait certainement de la main droite, comme si elle s'apprêtait à la déposer sur le plateau, pour compléter l'offrande. Voici donc les conjectures que propose successivement M. Amelung, et entre lesquelles il est permis de choisir. Ou bien la jeune fille est une prêtresse d'Apollon, prenant part à une cérémonie rituelle et, dans ce cas, le rouleau de parchemin pourrait faire allusion à un oracle. Ou bien encore, c'est une poétesse couronnée dans quelque concours, faisant hommage à Apollon du laurier sacré, du trépied attribué aux vainqueurs, de sa couronne et du poème qui lui a valu sa victoire. Ou bien enfin, c'est une *Daphnéphore*, qui a conduit le chœur d'Apollon Isménien, et qui offre au dieu le parchemin où est écrit l'hymne chanté par le chœur. A moins que, suivant l'opinion émise par d'autres

1. Cette interprétation a été refutée par Klein, *Praxitelische Studien*, p. 41.
2. M. Birt pense plutôt à un rouleau de papyrus : *Die Buchrolle in der Kunst*, p. 127.
3. Altmann, *Das Mædchen von Antium*, *Wiener Jahreshefte*, t. VI, 1903, p. 186 et suivantes.
4. Klein, *Praxitelische Studien*, p. 41. W. Amelung, Notice des pl. 583-584 des *Denkmæler griech. und rœm. Sculptur*, publiés par Arndt et Bruckmann.

critiques, le prétendu *volumen* de parchemin ne soit simplement une large bandelette enroulée.

Si le problème de l'identification du sujet n'est pas résolu, et si la *Bella fanciulla* de Porto d'Anzio garde encore pour nous un caractère mystérieux, personne ne contestera que la statue soit un original. Un copiste n'aurait pu apporter, dans le traitement de la draperie, ce sens du pittoresque, cette décision d'exécution qui trahissent la main d'un maître. Mais à quelle école se rattache l'auteur, et quelle date convient-il d'assigner à son œuvre? On ne saurait songer à un disciple de Praxitèle. Il n'y a rien ici de praxitélien, ni pour le rythme de l'attitude, ni pour les formes de la draperie, ni pour l'agencement de la coiffure, et l'on chercherait vainement dans ce visage à l'expression attentive, aux contours pleins, aux paupières nettement dessinées, la morbidesse et le modelé nuancé qui caractérisent le style du maître de la *Cnidienne*. D'autre part, on ne voit aucune raison décisive pour accepter la conjecture de M. Klein, qui propose le nom de Léocharès, l'auteur présumé de l'Apollon du Belvédère et le collaborateur de Scopas au Mausolée d'Halicarnasse. La statue d'Anzio paraît d'ailleurs se placer à une date un peu plus récente que celle où se termine la période d'activité de Léocharès et n'est pas antérieure à la fin du IVe siècle; elle a déjà les caractères du style qu'on est convenu d'appeler hellénistique. Suivant toute vraisemblance, elle relève de l'une de ces écoles d'Asie mineure, qui ont recueilli l'enseignement des maîtres attiques, de Scopas et de ses émules, et qui s'engagent à leur tour dans la recherche de la nouveauté. On s'expliquerait ainsi que la jeune prêtresse de Porto d'Anzio garde quelque chose de la grâce charmante des créations attiques, tandis que le réalisme hellénistique revendique déjà ses droits dans cette draperie si vivante et pour ainsi dire si colorée, qui fait pressentir la virtuosité d'exécution de la grande frise de Pergame.

MAX. COLLIGNON.

LA GALERIE DES PORTRAITS DE PORT-ROYAL

D'APRÈS UN OUVRAGE RÉCENT[1]



GOLZIUS. — JANSÉNIUS JEUNE.
Bruxelles, collection d'Arenberg.

En 1660, « au Palais, dans la Grand Sale, au Signe de la Croix », Claude Barbin vendait une carte ironique pour guider les voyageurs au *pays de Jansénie ;* c'est une des estampes les plus curieuses de l'iconographie de Port-Royal. Elle est tracée suivant les exemples des géographes du Tendre. Au premier plan, une mer impétueuse chargée de monstres marins, montre le naufrage de l'orthodoxie ; sur terre, ce ne sont que bois, montagnes ou monuments allégoriques. Des coches d'eau, chargés de livres, se croisent dans les ports; les chevaux de poste encombrent les routes qui mènent au pays de Calvinie ou vers les campagnes joyeuses du Libertinage. Les habitants de la Jansénie prétendent leur ville bâtie par un prince d'Hippone... « De fait, ils montrent aux estrangers une grande espée qu'ils disent estre la mesme dont il se servoit dans ses batailles, comme on fait voir à Saint-Denys celle de la Pucelle d'Orléans. » Cette cité avoisine la « forest des demi-anacorettes », où l'on reconnaît sans peine les bâtiments de Port-

1. Augustin Gazier, *Port-Royal au XVIIe siècle. Images et portraits.* Introduction par André Hallays. Paris, Hachette, 1909.

Royal. « L'on ne sçait rien de leur solitude, sinon que quelques-uns font des paniers, les autres des sabots ou des alumettes qui se vendent par après au marché. »

La satire manque parfois de finesse et tombe dans des facéties presque populaires. Cette gaieté un peu épaisse et ce langage fait à l'usage du commun montrent l'opinion publique largement engagée au XVIIe siècle dans la querelle janséniste [1]. Nos contemporains, eux aussi, ne se laissent pas rebuter par l'aspect assez peu aimable, à l'abord, de ces vieilles disputes théologiques. A l'exemple des chalands de maître Claude Barbin, les auditeurs de Sainte-Beuve à Lausanne, ou ceux de M. Jules Lemaître au faubourg Saint-Germain, aiment à parcourir le pays de Jansénie. C'est, disait Taine, une des grandes provinces de la psychologie humaine.

Et, chose curieuse, on va même jusqu'à rechercher les points où les frontières de cet austère royaume touchent aux régions plus riantes des Beaux-Arts : car le Jansénisme touche par quelque chose aux arts, ne fût-ce que par sa vaste et précieuse iconographie. M. André Hallays le montre à merveille, en servant aujourd'hui d'introducteur dans la ville « bâtie par le prince d'Hippone » ; nous y trouvons le meilleur et le plus avisé des guides, M. Augustin Gazier : souvent il a décrit avec une pieuse érudition l'histoire de la ville et les mœurs de ses habitants ; maintenant, il nous invite à le suivre à travers la galerie de leurs portraits.

« Tous les corps, le firmament, les étoiles, la terre et ses royaumes, ne valent pas le moindre des esprits », écrit Pascal : aussi, pourquoi conserver le souvenir des misérables entraves qui arrêtent trop longtemps l'âme dans son essor vers l'éternité ? L'art ne peut fournir qu'un aliment à la vanité humaine et une occasion prochaine de pécher. Et, cependant, Port-Royal a trouvé, au gré de ses moralistes, des peintres dont le pinceau ne se laisse pas entraîner aux fragiles attraits du siècle. Philippe de Champaigne fait parler à nos yeux les sermons de Singlin ou les exhortations

1. Il y aurait toute une étude très intéressante à faire sur la caricature des Jansénistes et les estampes satiriques contre Port-Royal. La *Carte* en serait un élément. L'ouvrage de M. Gazier, qui la reproduit sous le n° 118, en fournit d'autres (pl. 116 à 119). Il faudrait songer aussi à la procession faite en 1651 par les Jésuites de Mâcon, au tableau exposé dans l'église de Flobecq, près de Cambrai, ainsi qu'aux autres faits rapportés dans *les Enluminures du fameux almanach des PP. Jésuites* (par Lemaître de Saci), 1654.



Blaise Pascal

Tableau original de Quesnel appartenant à M. le Marquis Doria

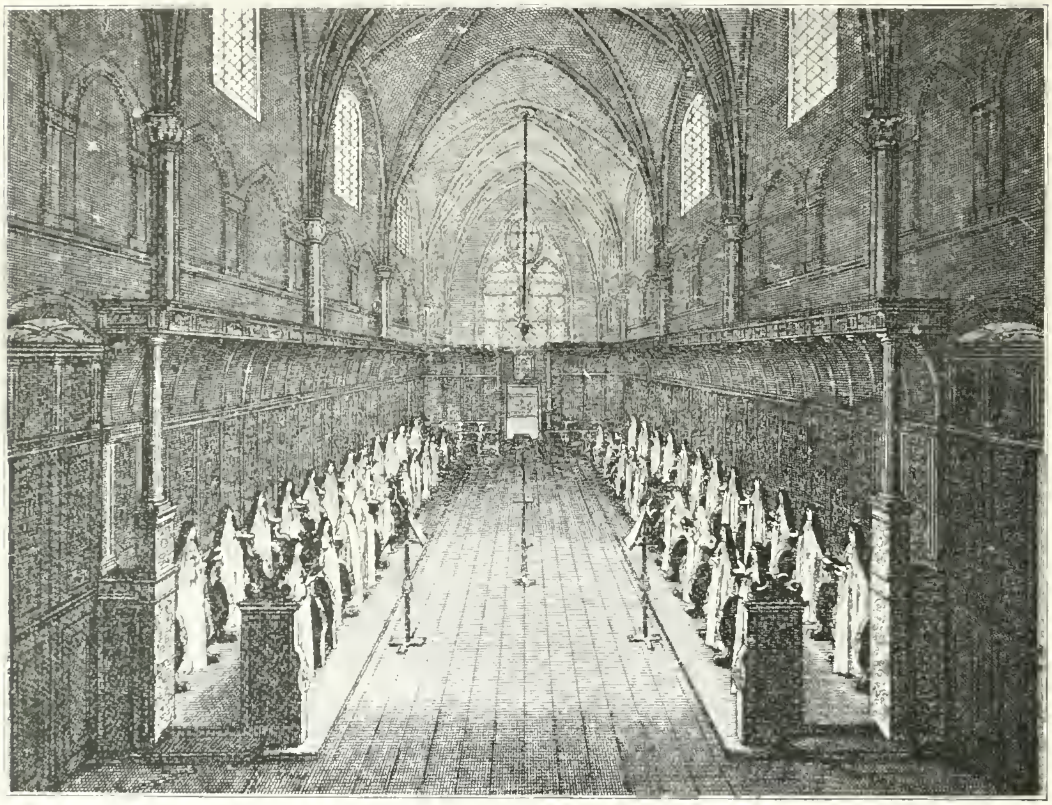
de la Mère Angélique. Dans la suite de planches que publie M. Gazier, il ne faut pas chercher des personnages dont les expressions diverses frappent au premier abord. Tous les visages des « demi-anacorettes », ou de leurs sœurs les religieuses, expriment la même noblesse grave et ferme, qui confond les traits en les épurant. Le mépris des attitudes préparées se mêle avec celui des soins extérieurs qui font la préoccupation du monde. « Nous ne deppenserons pas beaucoup en habits, écrivait le grand Arnauld exilé, et nous aurons apparemment de reste jusqu'au bout de l'année[1] ». Hamon, de l'aveu même du fidèle Du Fossé, était habillé d'une « manière tout à fait pauvre et même hétéroclite » ; c'est encore Pontchâteau[2] qui travaillait au jardin des Granges, « avec un panier à son bras et une serpette en sa main comme un jardinier », et recevait les pourboires des visiteurs. Les peintres de Port-Royal, ses mémorialistes, ses historiens, se complètent les uns les autres et se servent mutuellement de commentaire.

Si cette note d'humilité et de détachement domine dans l'iconographie janséniste, voici cependant une autre impression qui se fait jour. Sous les arceaux du cloître de Port-Royal, la nature humaine semble se dévoiler dans sa variété la plus riche, et le critique, mis en éveil, peut chercher à lire dans toutes les figures qu'on y rencontre. Les âmes orageuses et autoritaires s'y rencontrent avec d'autres qui vivent dans la sérénité calme d'une possession définitive de la vérité. L'air extérieur des milieux littéraires se répand aussi, malgré les obstacles, dans cet asile d'élection. L'odeur atténuée de la guirlande de Julie y laisse encore flotter un parfum lointain. L'hôtel de Rambouillet compta parmi ses fidèles, et Arnauld d'Andilly et Henry Arnauld, le futur évêque d'Angers. L'abbé Arnauld, fils d'Andilly, porta le ruban gris de lin qui décorait, dans la garnison de Metz, ceux qui s'étaient rendus coupables d'un « larcin galant ». Arnauld de Pomponne, avec M. et Mme du Plessis-Guénégaud, les meilleurs amis de Port-Royal, imaginait des divertissements précieux sous les noms d'Alcandre, d'Amalthée et de Célidamant. Que nous sommes loin, tout d'un coup, semble-t-il, des habits modestes du grand Arnauld et de la serpette de Pontchâteau ! Nous y touchons, au contraire. Des personnages en bonne place dans les

1. Bibl. nationale, ms. français 17800, fol. 69, lettre originale.

2. Le duc de Coislin, neveu de Pontchâteau, faisait peindre par Champaigne l'*Annonciation* (musée de Toulouse).

historiettes de Tallemant, des princesses frondeuses, des prélats mondains ou diplomates s'engagent ensemble dans les épines de la voie étroite. Leurs cœurs divers s'affinent et s'épurent au creuset de l'amour divin : la Grâce les a touchés et leur a imprimé sa marque profonde.



MAGDELEINE HORTHEMELS. — CHŒUR DES RELIGIEUSES DE PORT-ROYAL-DES-CHAMPS.

Philippe de Champaigne était fait pour exprimer par le pinceau cette extrême variété se fondant et se réduisant à une similitude spirituelle. Attaché à Port-Royal par des liens intimes, — sa fille Catherine y prit l'habit[1], — ce Flamand à la foi robuste a su, mieux que tout autre, nous

1. A cause de sa guérison miraculeuse, Champaigne peignit le merveilleux ex-voto, aujourd'hui au Louvre ; il avait déjà fait de sa fille, âgée de 10 ans, un charmant dessin (Londres, coll. Rosenheim). Je me permets de signaler que M. P. d'Achiardi a retrouvé récemment, sous les combles du palais Barberini, à Rome, un portrait du cardinal Antoine Barberini, archevêque de Reims, par Philippe de Champaigne.



Gilberte Pascal (Mme Périer).

Peinture anonyme du XVIIe siècle. — Hôpital de Clermont-Ferrand.

conserver la physionomie de ses pieux amis; M. Hallays l'a trop bien dit pour qu'il soit nécessaire d'y revenir. Près de lui, mais bien au-dessous, il faut placer son neveu Jean-Baptiste et deux femmes : Magdeleine de Boulogne, et surtout Magdeleine Horthemels, qui mérite de retenir l'attention.

Daniel Horthemels, maître libraire à Paris, d'origine hollandaise, eut un fils et trois filles qui usèrent tous quatre du burin[1]. Marie-Nicole épousa le graveur Belle; Marie-Anne, le graveur Tardieu; Magdeleine, le graveur Cochin. Le jansénisme semble avoir eu une action profonde sur cette famille, tout entière spécialisée dans son art. Mme Tardieu grava les portraits du Père Quesnel, de l'oratorien Sainte-Marthe, de Soanen, de la Mère Angélique. Magdeleine Horthemels, — Mme Cochin, — reste la plus chère aux amis de Port-Royal. Elle grava en 23 planches un ensemble de vues du monastère, à la veille même de sa destruction (1709). A sa suite, elle nous fait entrer dans le cloître et le chœur des religieuses, où nous pouvons prendre part à la vie intérieure de l'abbaye. Son burin est fidèle, méticuleux et d'une extrême sécheresse; les renseignements qu'elle apporte sont uniques, et, partant, très précieux, mais elle n'a pas su pénétrer l'âme de ses modèles : Champaigne est vraiment le seul artiste qui ait pleinement compris Port-Royal.

La publication de M. Gazier aidera à faire mieux connaître le maître, grâce à des reproductions de tableaux et de dessins inédits. Autour de ces chefs-d'œuvre ont été groupés, avec un soin érudit, les portraits des principaux acteurs de la querelle janséniste au XVIIe siècle. Le choix en était difficile; il a été conduit avec une si grande sagacité qu'il ne reste plus qu'à exprimer certaines critiques de détail dont je me permettrai de noter quelques-unes. Pourquoi, par exemple, donner, d'après des gravures insuffisantes, les portraits des papes qui ont combattu le jansénisme? Il aurait été, au contraire, fort agréable de retrouver, parmi les planches de l'album, la tête d'Innocent X, traitée avec un réalisme si cruel par Velazquez, celle d'Alexandre VII par le Bernin et enfin le portrait si frappant de Clément IX, peint par Carlo Maratta (galerie Rospigliosi, à Rome). Je note encore que M. Gazier a exclu, avec une sévérité peut-être excessive, le beau portrait d'Henry Arnauld, conservé au Mont-de-Piété d'Angers et

1. Voir S. Rocheblave, *les Cochin*.



PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — CATHERINE DE CHAMPAIGNE A L'AGE DE DIX ANS.

Dessin au crayon. — Collection de M. Max Rosenheim

qu'il n'a pas songé à la toile, — de troisième ordre, certes, — mais très expressive, qui se trouve au musée Saint-Jean de la même ville[1].

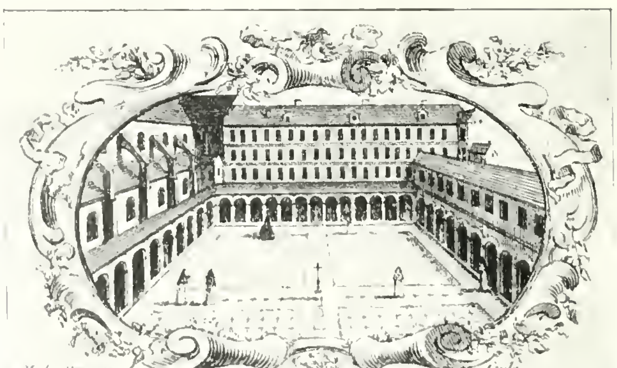
Enfin, il y aurait eu, je crois, quelque intérêt à insister sur des médailles se rapportant au jansénisme : celle où l'on voit à l'avers le buste de Jansénius et, au revers, la Vérité nue, frappant d'une épée flamboyante la tiare et les clefs soutenues en vain par deux rois couronnés, me semble importante[2].

Mais ces recherches numismatiques, fort malaisées, auraient risqué de retarder l'achèvement d'un ouvrage qui restera un durable souvenir du deuxième centenaire de la destruction de Port-Royal (1709-1909). Louis XIV a renversé l'abbaye qui s'opposait à l'exercice harmonieux de sa toute-puissance. Mais, lorsque le jésuite Le Jay faisait graver, par Michel Corneille, un soleil réglant tous les cadrans, les montres, les horloges de la France, il oubliait l'ombre au tableau : Port-Royal prenait ailleurs la direction de sa conduite. Ses ennemis n'ont pu anéantir son influence morale et intellectuelle. Le combat a laissé aussi devant nos yeux des traces extérieures et sensibles. On a souvent établi un contraste aussi entre la Cour et les Jansénistes. Il faudra maintenant méditer les visages austères et résolus reproduits par M. Gazier, en songeant à la grande galerie de Versailles et à ses fastueuses apothéoses.

CLAUDE COCHIN

1. Noter aussi, parmi les oubliés, le portrait de Jansénius, du musée de Cherbourg.

2. Cette médaille est signalée par A. Vandenpeereboom (*Cornelius Jansenius*, Bruges, 1882, p. 187-189). Elle est datée de 1699 et porte comme legende : *Sergit qvoque posthvma Veritas*; au revers : *Tamen inviolata tenetvr*.



Cloistre de Port Royal

CORRESPONDANCE DE MUNICH

LA PEINTURE HONGROISE CONTEMPORAINE

A PROPOS DE L'EXPOSITION DU GLAS PALAST

Le millénaire de la Hongrie, célébré avec pompe à Budapest, l'an 1896, n'empêche pas que les Hongrois n'aient, non plus que les autres peuples de l'Orient européen, aucune tradition artistique; mais comme ces peuples, leurs voisins, ils peuvent, jusqu'à un certain point, revendiquer le droit de s'en enorgueillir. Si les monuments de leur passé d'art ont péri dans la tourmente des guerres avec les Turcs, du moins les Hongrois formèrent-ils, avec les Roumains et les Serbes, ce rempart de la Chrétienté sur lequel s'arrêta et finalement se rompit le flot dévastateur de l'invasion musulmane. Tandis qu'ils luttaient ou pactisaient, que leurs provinces étaient ravagées ou rançonnées, les cours d'Occident pouvaient à leur aise cultiver les arts. Il était juste que, plus tard, il leur en revînt quelque chose.

Encore ce passé, dont les vestiges sont rares, a-t-il dûment existé, et l'art pratiqué en Hongrie avait-il ses particularités bien à lui. Le style des basiliques fortifiées de saint Étienne, qui se reconnaît à ses quatre tours d'angle, a un caractère original. Il fait place à une riche éclosion de l'art roman, importé par les ordres religieux qui arrivent d'Allemagne, de France, d'Italie. Le gothique, à son tour, introduit par les Saxons et les Thuringiens, que les rois de Hongrie appellent, après l'invasion des Tatares (1288), pour repeupler et reconstruire les villes, produit des œuvres où l'architecte français Villard de Honnecourt relève des motifs et des ornements qu'il n'a vus nulle part ailleurs. Une peinture murale bien localisée était encore très florissante en Transylvanie au xve siècle. Et l'art de la Renaissance pénètre directement d'Italie, dès la moitié du xve siècle, c'est-à-dire avant d'atteindre la France, l'Espagne, l'Allemagne, grâce à la munificence de Mathias Corvin, épris de science et d'art, comme un prince latin qu'il était par ses origines roumaines. Ce roi, demeuré populaire, entretient des relations d'amitié avec Laurent de Médicis, et l'on sait, par les chroniques du temps,

que des artistes italiens, le peintre Fra Filippo, les sculpteurs Jacopo Travi, Jean Dalmata, Benedetto da Majano, passent des années à la cour de Bude. L'art de la reliure et de la miniature est arrivé à un degré de perfection dont les *Corvina* permettent de nous faire une idée. Les émailleurs et orfèvres transylvains et de la Haute-Hongrie acquièrent une telle célébrité, que le tsar de Moscou demande au roi de Hongrie de lui envoyer des ouvriers. L'autel en marbre, sculpté par Andrea Ferrucci de Fiesole, dans la chapelle à coupole que le cardinal Thomas Bakocz fait construire à Gran en 1507, parle des trésors dont on ornait les églises. Mais après le règne de Mathias, qui fut, dit-on, l'âge d'or de la Hongrie, la vie artistique du pays s'arrête net. Elle s'arrête pour plusieurs siècles.

Quand arrive le jour de l'affranchissement politique, c'est que l'heure a sonné aussi du réveil national. C'est un peuple magyar désormais qui rentre en plein courant de la civilisation, avec des forces toutes neuves, et avec un tel délire d'enthousiasme, qu'il veut se suffire à soi-même et qu'il écarte délibérément tous les éléments non magyars du pays, s'ils ne se laissent pas assimiler. L'avenir seul dira si l'art hongrois n'aurait pas eu avantage à s'enrichir encore de ces éléments féconds, roumains et slaves, au lieu de les stériliser ou de se les aliéner par de douteuses mesures de répression. Pour l'heure, ce peuple ressuscité a assez à faire de s'approprier les progrès réalisés « en Europe » pendant sa longue sujétion, et il s'y attache avec l'assurance légitime de puiser dans un bien commun.

En quelques dizaines d'années, une vie artistique nouvelle est complètement organisée, avec tous ses rouages administratifs et officiels [1].

L'école d'art hongroise ne date ainsi que de la seconde moitié du XIXe siècle. Il ne nous déplait pas d'y rencontrer, dès l'origine, un nom français : il y en a beaucoup dans le pays, qui s'y sont conservés ou ont été traduits en hongrois depuis les temps de la Réforme. C'est Auguste Trefort, plus tard ministre de l'Instruction et des Cultes, qui fonde, en 1840, la première Société hongroise des beaux-arts ; autour de lui se groupent l'historien Ladislas Szalay ; un grand seigneur écrivain André Fay ; le peintre qui devait devenir professeur à l'Académie de Munich et y être anobli, Alexandre Wagner ; Louis Kossuth et d'autres patriotes dont le nombre, dès la fin de l'année, atteint 1293. Le 1er juin 1840 s'ouvre le premier Salon hongrois, au palais de la Redoute, comprenant 278 tableaux et 31 aquarelles de peintres contemporains, nationaux et étrangers. La Société achète quelques œuvres et ses membres les tirent au sort entre eux.

En 1846, le peintre Jacques Marastoni ouvre la première École des beaux-arts, avec enseignement gratuit pour les élèves indigents ; l'inauguration prend les allures d'une fête populaire, et il est récompensé par la bourgeoisie d'honneur de la ville de Pest. La même année, un legs de l'archevêque d'Eger, Ladislas Pyrker, installé au Musée national, devient le premier noyau d'une galerie d'art.

Mais le pas décisif ne devait se faire que du moment où le compromis de 1867 eut établi le dualisme. Dans l'exaltation de son autonomie recouvrée, la Hongrie magyare

1. Les dates et renseignements historiques de cet article sont empruntés aux publications du millénaire de 1896, et à la plaquette de M. Alex. Lippich de Korongh, *Formation de l'esprit artistique en Hongrie* (Pest, 1901).



Dominique Skoutetzky. — Flotteurs de bois slovaques.

connut une véritable Renaissance, dans les arts. comme en littérature et en politique. Alors le poète Joseph Eötvös, ministre de l'Instruction publique, est d'avis que « les beaux-arts constituent, dans la civilisation nationale, un facteur égal aux sciences ». Malgré les difficultés de l'organisation politique intérieure et l'état défavorable des finances du pays, le gouvernement inscrit à son programme des encouragements aux artistes et, dans son budget, un chapitre spécial destiné à favoriser les progrès de la vie artistique. En 1871, sur le rapport détaillé de Gustave Keleti, qui a visité toutes les Académies d'Europe, on ouvre l'École normale de dessin : c'est plutôt, au début, une école de professeurs de dessin, mais elle s'augmente promptement de classes spéciales d'études artistiques. En 1871 encore, s'organise un Conseil supérieur des beaux-arts, et l'État, par une loi, se porte acquéreur, pour 2.600.000 couronnes, de la précieuse galerie du prince Nicolas Esterhazy : 656 tableaux, 3.565 dessins et plus de 50.000 gravures. En 1878, on fonde le Musée national des arts décoratifs ; en 1880, l'École nationale des arts décoratifs. La loi de 1881 crée une Commission nationale des monuments historiques, en vue d'en assurer la restauration et la conservation. En 1882, le gouvernement jette les fondements d'une Académie des beaux-arts et construit, dans un parc cédé par la Ville, la première École de peinture ; il en confie la direction à Jules Benczur, que cette offre décide à quitter Munich. En 1883, Aug. Trefort, devenu ministre, constitue une Galerie de portraits historiques. Avec le produit d'une souscription nationale, on avait construit, en 1877, sur l'avenue Andrassy, un palais destiné aux expositions annuelles de peinture ; mais en vingt ans il est devenu trop petit et, en 1894, les Chambres autorisent le ministre à affecter une somme de 600.000 couronnes à la construction d'un nouveau palais, édifié cette fois au bout de la même avenue, aux abords du Bois de la ville. L'année du millénaire, le Parlement vote un crédit de six millions et demi de couronnes pour la création d'un Musée des beaux-arts.

Ainsi le mouvement est lancé, les artistes pourvus, l'intérêt de la société éveillé et fixé. A vrai dire, l'art obtenu avec les protections officielles ne s'élève pas encore très haut. A cette époque, la tendance des œuvres passait pour avoir déjà en elle-même une valeur esthétique, et pourvu que les peintures d'histoire, plus ou moins réussies, fussent d'une belle emphase nationaliste ou pleines d'allusions politiques, elles ne manquaient jamais leur effet. Les espérances d'aboutir à la création d'une école spéciale hongroise sont déçues : l'influence des écoles de Vienne et de Munich, de Karl Rahl et de Karl Piloty, est partout sensible ; mais c'est déjà un résultat flatteur pour le pays de compter des artistes qui ont acquis tout le métier, alors si envié, de ces maîtres célèbres. Parmi ceux qui se sont partagé pendant une trentaine d'années les commandes gouvernementales, il faut citer en premier lieu Maurice Than et Charles Lotz ; l'un a brossé les fresques allégoriques de la Redoute, des escaliers du Musée national et de l'Opéra, et une série de portraits et de toiles historiques ; le second a peint les décorations de l'église Saint-François, du Palais de Justice et du Parlement à Budapest, l'immense plafond de l'Opéra royal. Les élèves de Piloty parvenus à la grande notoriété sont Alex. Wagner, Alex. Liezen-Mayer, condisciples des Makart, Gab. Max, Grützner ; Jules Benczur et Barth. Szekely ; ce dernier est l'auteur des peintures de la basilique de Pecs, restaurée par l'évêque

Dulansky, et des fresques de l'église Mathias à Bude. Michel de Zichy n'a profité des leçons du premier réaliste viennois Waldmuller que pour arriver à une plus rapide individualité : il s'est fait un nom très populaire, bien que peintre de cour en Russie, par ses illustrations des poètes Madach et Arany. Le plus connu des peintres hongrois du siècle est sans contredit Michel de Munkacsy, élève d'abord du paysagiste Ant. Ligeti, puis de Knaus et de Vautier à Dusseldorf, avant son arrivée à Paris. Ses tableaux à sensation, ses grandes compositions patriotiques et religieuses, ont remporté des succès trop retentissants pour qu'il soit nécessaire de rappeler cette brillante carrière. Nous préférerons retenir quelques noms de paysagistes : Charles Marko, qui dut se réfugier en Italie, le premier artiste de son pays dont le portrait ait figuré aux Offices de Florence ; Ch. Brocky, qui mourut, en 1855, peintre favori de la reine Victoria et de l'aristocratie anglaise ; Jos. Molnar, élève de Danhauser à Vienne, de Schnorr et de De Schwind à Munich ; Geza Meszoly, dont les tranquilles aspects des bords de la Tisza et du lac Balaton ont un charme particulier de mélancolie, une légèreté toute vaporeuse ; Viktor Olgyay, amoureux des neiges et des rivières gelées, qu'il traite également à l'huile ou d'un burin élégant ; Jules Agghazy, peintre des labours ; Bela de Spanyi, sorti des écoles de Vienne, de Munich et de Paris. Nous allons retrouver quelques-uns de ces noms tout à l'heure.

Mais auparavant, il convient de mentionner, parmi les travaux les plus remarquables de la production artistique hongroise, les ensembles monumentaux dont Budapest s'est embellie ces dernières dizaines d'années et qui ont transformé comme par enchantement en une grande capitale la ville ravagée par l'effroyable inondation de 1838. L'église du Couronnement, à Bude, restaurée ou plutôt reconstruite par Fred. Schulek ; la basilique du quartier Léopold, l'Opéra royal hongrois sur le Ring de Pest, le bazar de Bude, par Nic. Ybl ; le nouvel hôtel de ville (1875), le palais gothique du Parlement (commencé en 1885), les immenses ponts sur le Danube, par Emerie Steindl, le restaurateur de la cathédrale de Cassovie (1877) ; les palais des Cours suprêmes, le Palais Royal, à Bude, des hôpitaux et une série d'hôtels particuliers, par Al. Hauszmann, l'architecte aussi de l'Université de Kolosvar. Ces bâtiments et les places publiques s'ornent de statues dont les auteurs s'appellent Et. Ferenczy, Jos Engel, Et. Szechenyi ; plus récemment, Ad. Huszar, mort jeune, Al. Strobl et G. Zala ; sans oublier Nic. Izso, également emporté à la fleur de l'âge, mais qui du moins laisse, avec son *Berger mélancolique*, une œuvre typique, « primordiale », a-t-on pu écrire, du sentiment poétique populaire de la race.

La section hongroise, à l'Exposition internationale du Glas Palast, cette année, ne tranchait sur ses voisines, la France, la Russie, la Belgique et la Suède, ni par une originalité marquée, ni par une infériorité très sensible. Les œuvres d'art, au sens précieux du mot, n'y abondaient pas ; mais il n'y manquait ni le métier dans la plupart des toiles, ni certaines curiosités modernes de facture et de couleur.

La peinture d'histoire n'y était pas représentée. Les portraits, à l'exception d'un seul, celui d'un jeune artiste, poète ou acteur, *Hugo del Carril*, par M. Cez. Kunwald, rappelaient qu'une génération n'est pas encore écoulée depuis que les premiers peintres hongrois avaient adopté les bons principes de l'ancienne école muni-

choise. Tout ce que l'on peut dire du *Comte Geza Andrassy*, par M. G. Benezur, c'est que le peintre et le modèle ont conservé le goût de leur temps : et il en faut rapprocher le portrait d'un autre magnat, à barbe blanche, par M. Ed. Ballo, pour les mêmes qualités historiques.

M. Philippe Laszlo, le Lenbach hongrois, se conforme si bien au caractère de ses modèles, qu'il est sobre et énergique dans ses deux personnages anglais, *Lady S. Herecy* et *l'Hon. Alf. Lutelton*, et devient fade et mou, dans la gravure de mode du *Comte Mensdorff-Pouilly-Dietrichstein* en uniforme bleu. Avec hardiesse dans le procédé et violence dans la couleur, mais aussi avec une sûreté de main pleinement rassurante, c'est un contraste analogue, ici voulu et justifié, que M. Kunwald ménage entre la face rasée, d'une force un peu brutale, de son *Jeune artiste*, et l'expression rêveuse, l'élégance câline du délicieux pianiste et compositeur slavisant qui se nomme *Ern. de Dohnanyi*. La tête de femme de M. G. Glatter, sur un fond cramoisi, est traitée un peu dans le noir, mais fermement dessinée. M. Jeno Jendrassik s'attarde aux sujets anecdotiques, *la Misère*, *la Veuve*, et sous le nom de *Vampire* il nous présente, attablée devant un grog flambant, dans un café de nuit, une rousse blafarde en quête d'aventure. Les trois peintures de M. Strobentz se ressentent vivement du séjour de l'artiste à Munich et attestent les influences combinées de Alb. von Keller et de Leo Putz. C'est une scène bien étudiée, ce baisement du



Cézar Kunwald.

Portrait du compositeur Ernest de Dohnanyi.

crucifix, le Vendredi saint, que M. T. Zemplinyi nous montre dans une église de banlieue; les personnages manquent peut-être de mouvement, mais les types sont hongrois et leurs attitudes recueillies s'ajoutent à l'humilité de leurs vêtements.

La première médaille a été accordée à M. Izsak Perlmutter, sans doute pour son modernisme avancé. Dans sa *Visite du dimanche* en Hollande, aussi bien d'ailleurs que dans la *Vieille femme* de Haute-Hongrie, il use de la liberté que Cézanne et Van Gogh ont apportée dans la technique et la vision de la peinture contemporaine : les masques de ces créatures, déformés par une touche tres habile, mais volontairement incohérente, semblent ceux d'alcooliques ou de dégénérés, et la couleur sans merci se joue, dans les verts jaunes, les bleus, les oranges, avec désinvolture sur leurs faces miséreuses.



NANDOR KATONA.
PRINTEMPS DANS LES TATRA.

On cherchait en vain, dans ces deux salles, une note plus spécifiquement nationale, comme chez les Russes ou même chez les Suédois. Peu d'entre les peintres de ce pays magnifique et si varié, s'appliquent à en traduire les vastes horizons baignés de lumière. M. D. Mihalik, devant les champs de trèfle de Szolnok, s'est à peu près seul préoccupé d'un grand ciel lumineux et chaud, où bombe un lourd cumulus qui réverbère encore de la clarté; et les champs fleuris et ensoleillés de Hugo Poll ne sont que de jolies notations de couleurs. Quant au pittoresque local ethnographique, d'une richesse si mal défendue et qu'il s'agirait de sauvegarder, il semble échapper à la plupart de ces artistes façonnés par les écoles

de France et d'Allemagne. Aucun d'eux ne songe à donner de la vie populaire et des paysans l'image fidèle, renouvelée en toutes circonstances, toujours artistique, que savent si bien en fixer un I. Uprka, pour les campagnards moraves, un K. Sichulski ou un Fred. Pautsch, pour les Ruthènes, un Wl. Iarocki pour les Houtzoules, ces trois derniers à cette même exposition !

Ce ne sont que des pochades, mais d'une grande justesse, que le *Vieux serviteur*, type accusé de paysan hongrois, de profil, en plein soleil, de M. Osk Glatz, et sa *Cour*



Bela de Spanyi. — Jour d'automne.

de ferme, au delà de laquelle, sur le coteau, dans la verdure grise, se blotissent les chaumines à toits de bardeaux gris d'un pauvre village roumain. Des deux tableautins de M. Moritz Goth, c'est aussi la *Paysanne roumaine*, dans sa chemise aux broderies noires, qui l'emporte pour l'intérêt de la facture et du coloris, sur la jeune liseuse élégante, renversée dans son fauteuil. Mais l'œuvre capitale de la section, c'était le tableau des *Flotteurs de bois*, de M. Dominique Skoutetzky. Cet artiste, qui a étudié à Vienne et à Venise, qui a travaillé à Paris, et dont les peintures figurent dans les galeries d'art de Budapest, d'Allemagne et jusque d'Angleterre, vit maintenant dans sa ville natale de Besterzcebanya. Elle possède de lui *le Marché hebdomadaire* du lieu et un portrait de *l'Empereur-Roi*, et, dans l'église (un des rares

monuments de l'art gothique de Hongrie), un *Mont des Oliviers*, sculpté dans une niche de six mètres sur quatre. Et c'est là qu'il étudie surtout désormais la vie des montagnards slovaques. Ces flotteurs que voici sont une de ses compositions les plus heureuses : le groupe des trois hommes autour du feu est plein de naturel ; l'attitude de celui qui est debout, la face éclairée par la flamme, a une noblesse toute spontanée, que souligne le beau costume traditionnel. Les trains de bois, bien amarrés, sont discrètement indiqués ; au pied des montagnes, d'un violet velouté, le village est tapi, et la pureté pâle du ciel orangé dit la splendide soirée d'été. L'harmonie vespérale est étoffée et profonde ; le poème de cette vie rude et simple a quelque chose de grand (pl. p. 465).

M. Nandor Katona nous transporte dans un des vallons les plus abrupts du massif des Tatra. Entre deux parois rocheuses à pic, un torrent roule son eau trouble de la fonte des neiges ; au loin, les sommets déchiquetés. La sauvagerie est complète. Les colorations brun-orangé de la pierre, zébrée des dernières traînées de neige, montent vers les violets indigo des arrière-plans et trouvent comme un rappel dans les bruns rosés du ciel ; l'ensemble est aussi somptueux qu'impressionnant. Avec M. Val. Ferenczy, on se retrouve au vif dans telle rue de petite ville transylvaine, tant l'aspect de ces maisonnettes, le long de ces trottoirs propres, est vrai ; et dans l'air léger, les dômes lents des Carpathes regardent comme par-dessus les toits, tout proches. M. Celestin Pallya n'a saisi qu'un coin de la foire de Debreczen, mais un des plus intéressants, avec ses attelages de bœufs et de chevaux au repos, ses groupes de paysans et paysannes vendant devant leurs chars.

M. Béla de Spanyi, qui débuta par de petits paysages à Vienne, en 1872, et dont on se rappelle le superbe motif du château des Frangipans à Porto-Ré, n'a ici qu'un *Paysage d'automne*, mais d'une distinction achevée dans ses tons ambrés et gris ; et la finesse dans le dessin des arbres défeuillés n'est pas moins soignée que la géologie de ces sols arides, caillouteux, desséchés, spéciaux à certaines contrées de la Hongrie et qui annoncent déjà l'Asie. Dans le lointain gris, sur un tertre, les trois croix d'un calvaire ; et cette pastourelle, en passant avec ses moutons, ne trouble pas la paix qui descend sur les choses. .

En résumé, les éléments artistiques, bien que n'ayant pas encore acquis de caractères propres, ne font pas défaut en Hongrie. Et si quelques œuvres, les meilleures et les plus typiques, sont jusqu'ici plutôt slaves par le choix des motifs ou les origines de leurs auteurs, il y aurait tout à espérer encore d'une ère nouvelle de paix et de plus larges franchises politiques, qui semble sur le point de s'ouvrir. Quand elle ne jugera plus nécessaire d'appliquer même les arts à des buts aussi illusoires que déclamatoires de propagande politique, la Hongrie, enfin libérale pour tous, ne manquera pas de trouver à son tour, en un art bien à elle, l'expression de la nationalité magyare. Et l'École hongroise de peinture existera le jour où quelque part, entre Danube et Carpathes, ou entre Drave et Danube, naîtra celui qui dira par amour, avec le plus complet désintéressement, tant de beauté et de poésie qui frappent tous les voyageurs, ainsi que le fit, pour la Roumanie voisine et par bien des points analogue, un Nic. J. Grigoresco.

Marcel MONTANDON

NOTES ET DOCUMENTS

UN PORTRAIT FRANÇAIS

PAR GERLACH FLICCIUS

Dans un récent article sur l'exposition de portraits anciens organisée, cet été, par le Burlington Fine Arts Club de Londres, j'ai parlé du peintre Gerlach Fliccius[1].

Ce peintre, Allemand de naissance, et qu'on voit travailler pour la cour d'Angleterre depuis 1546 jusqu'après l'année 1553, que vint au trône la reine Marie, peut être apprécié dans quelques œuvres subsistantes, entre autres dans deux portraits que lord Lothian conserve dans sa résidence de Newbattle Abbey. Ces ouvrages manquaient à l'exposition. Ils n'en sont pas moins très importants, quoique de mérite inégal. L'un est un portrait d'homme à mi-corps, portant cette mention en capitales : *Ano Dni 1547, Ætat. 18;* et en bâtarde bousillée, ceci : *Gerbicus Flic. Germ me fecit.* L'autre portrait est un buste sans les mains. La signature calligraphiée porte : *G. Fliccus ft.* C'est au sujet de ce dernier portrait que je voudrais ajouter un mot.

Jusqu'ici, on n'a pas connu le personnage qu'il représente. On était bien loin de croire qu'il fût Français. Les copies que nous en possédons en France, on n'était pas moins éloigné de supposer qu'elles émanaient d'un original anglais. Telle est la vérité pourtant. Ces copies font partie de ces recueils de crayons de seconde main que le XVIe siècle avait multipliés pour la récréation de la société du temps, où toutes les personnes de la cour figurent, copiées sur des originaux en vogue.

On sait que, pour le mérite de l'art, ces recueils sont du dernier rang : mais ils offrent un grand secours aux recherches des iconographes. En voici une preuve nouvelle.

1. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 181. Une des peintures reproduites dans cet article (p. 192), le portrait d'une petite fille, par Lievine Terlinck, a été mentionnée par erreur comme propriété de M. Pierpont Morgan. Elle appartient à M. G. Salting

Le portrait de Newbattle Abbey est reproduit en trois endroits de nos recueils : premièrement, dans celui que conserve la bibliothèque des Arts et Métiers, à Paris



D'APRÈS GERLACH FLICCIUS.

JACQUES DE SAVOIE, DUC DE NEMOURS.

Crayon anonyme. — Bibliothèque du Conservatoire des Arts et Métiers.

(t. I, n° 31), recueil en trois tomes, souvent cité, et catalogué par M. Bouchot dans ses *Portraits au crayon de la Bibliothèque nationale*; en second lieu, dans le recueil autre-

fois possédé par M. Courajod, maintenant à M. Anatole France (n° 20); enfin, dans un troisième recueil (n° 5), acquis récemment du libraire Leclerc par le Cabinet des Estampes de Paris (cote Na 26 f). Il faut ajouter une quatrième copie isolée, débris d'un recueil perdu, dans le fonds Clairambault au Cabinet des Manuscrits (Clairambault, 1114, fol. 268).

Cette dernière copie ne porte pas de nom. Voici ceux qu'on lit sur les trois autres: *M. de Nemours*, *M. le duct d'Annamours*, *Monsr de Nemours*. C'est Jacques de Savoie, duc de Nemours, qui épousa la veuve du Balafré et fut un des chefs de la Ligue.

Ainsi, ce prince fut peint par Gerlach Flieccins. En quelle année? L'âge du personnage marque vingt-deux ans environ, soit, comme il était né en 1531, l'année 1553. Le costume est d'accord avec cette indication. On est bien obligé de croire qu'à cette époque, si le peintre quitta l'Angleterre, ce ne fut que pour un temps, puisqu'il y exerça son art sous le règne de Marie Tudor.

L'avait-il quittée pour peindre le prince français? Cela est à croire. Le duc de Nemours n'alla jamais en Angleterre. De plus, il est peu croyable que le tableau ait été peint en Angleterre d'après un crayon communiqué. Voici pourquoi : le crayon, en ce cas-là, fût demeuré sans doute de l'autre côté du détroit; or les recueils où s'en trouve la copie sont invariablement exécutés, — dans tous les cas où cela peut se vérifier, — d'après les crayons tracés pour la peinture. Ceux que j'ai cités portent donc témoignage en faveur de la présence de ce crayon en France. D'où s'ensuit la conclusion probable que Gerlach Flieccins vint dans notre pays.

Ce fut, un quart de siècle plus tard, comme on peut croire, le cas d'Hilliard, pensionné du duc d'Alençon, et qu'on ne peut guère éviter de reconnaître dans un peintre anglais employé à Paris par le duc et la duchesse de Nevers [1]. Hilliard est mentionné par Blaise de Vigenère, qui témoigne du renom qu'il avait sur le continent[2]. Ce serait le second en date des portraitistes anglais qui aurait eu chez nous assez de notoriété pour attirer la clientèle de l'aristocratie française.

L. Dimier

1. Bouchot, *la Préparation d'un livre illustré au XVIe siècle* (Bibliothèque de l'École des chartes, 1892).
2. Walpole, *Anecdotes of painting*, 1786, t. I, p. 256.

BIBLIOGRAPHIE

Peter Vischer et la sculpture franconienne du XIVe au XVIe siècle, par Louis Réau. — Paris. Plon, Nourrit et Cie. in-8°, pl.

Ce n'est pas sans intention que M. Louis Réau a inscrit au titre de ce nouveau manuel de la collection des *Maîtres de l'art* le nom du maître fondeur de Nuremberg : il a voulu montrer par là que l'œuvre de Peter Vischer marque le point culminant d'une étude sur la sculpture franconienne, parce que, « à la fois très nationale et imprégnée d'italianisme », elle est la transition entre l'art gothique et la Renaissance.

Auparavant, ni Veit Stoss, qui fut la première personnalité d'artiste émancipée des entraves corporatives et qui porta la sculpture sur bois du xve siècle à sa perfection ; ni Adam Krafft, le maître de la sculpture sur pierre, dont l'art était aussi calme, intime et profond que celui de Veit Stoss était mouvementé ; ni Tilman Riemenschneider, ce représentant de l'école de Wurzbourg que M. L. Réau étudia naguère dans la *Revue*, ne s'étaient assimilé les formes de la Renaissance. Avec Peter Vischer, l'évolution s'accomplit, et la sculpture franconienne atteint son apogée. Après lui, elle commence à se « dénationaliser » et marche à la décadence.

On ne possédait encore en France aucune étude d'ensemble sur ce chapitre capital de l'histoire de l'art. Aussi convient-il de se réjouir qu'il ait été traité par un écrivain de talent, aussi sérieusement documenté, aussi clair et précis que M. Réau, spécialiste de l'art allemand. Les copieuses bibliographies, les catalogues et les tables, dont il a fait suivre son lumineux exposé, rehaussent encore le mérite de ce livre excellent, illustré d'admirables reproductions.

E. D.

Le Songe d'une nuit d'été, par W. Shakespeare. Illustrations par A. Rackham. — Paris. Hachette, gr. in-8°. pl.

C'est par l'intermédiaire de *Rip van Winkle* et de *Peter Pan*, et aussi de la maison Hachette, que les Français ont appris à connaître le charmant dessinateur pour contes bleus qui s'appelle Arthur Rackham, et, comme il fallait s'y attendre avec un artiste habitué à fréquenter le monde des lutins et des fées, à peine a-t-on vu ses jolies planches, qu'on n'a pu résister à leur enchantement.

On retrouvera, dans l'illustration du *Songe d'une nuit d'été*, M. Rackham toujours égal à lui-même, — ce qui ne veut pas dire qu'il soit déplaisant, il s'en faut, — mais qui n'a peut-être pas fait assez de différence entre un conte de W. Irving et la féerie shakespearienne. N'importe : l'entreprise était séduisante pour un artiste de l'origi-

nalité de M. Rackham, de broder sur cette trame extraordinaire, ou, comme a dit Taine, sur ce « tissu léger d'inventions téméraires, de passions ardentes, de raillerie mélancolique, de poésie éblouissante, tel qu'un des sylphes de Titania l'eût fait ».

E. D.

Les Arts du tissu, par Gaston MIGEON. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig.

Dans les quatre cents pages du troisième volume des *Manuels d'histoire de l'art*, illustrées de cent soixante-quinze gravures, M. G. Migeon a dû faire tenir toute l'histoire du tissu, dans ce qu'elle a d'essentiel, et il suffira, pour qu'on ait un aperçu de la tâche et de ses difficultés, d'énumérer les diverses parties de son programme.

Le livre est partagé en quatre chapitres, traitant des tissus de soie décorés, de la broderie, de la tapisserie et des dentelles. Non seulement M. Migeon a coordonné les travaux dont chacun de ces arts du tissu a fait l'objet, mais il a suivi soies, broderies, tapisseries et dentelles dans leur histoire à travers le monde, notant au passage les procédés de technique et de décoration, examinant les pièces les plus célèbres, relevant les influences, les inscriptions, les dates, etc. Ainsi, les tissus de soie sassanides, byzantins, coptes, musulmans, allemands, italiens, flamands, chinois, japonais et français, ont chacun leur paragraphe : pour la tapisserie, elle est successivement étudiée dans les Flandres, en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre et en France, ce dernier morceau formant, comme il est juste, une part importante de l'ouvrage; les broderies sont également rangées par nationalités: quant aux dentelles, la technique de l'aiguille et du fuseau offrait une division toute trouvée.

Le manuel se complète de tables onomastiques et de bibliographies par chapitres. Et ceci est bien loin de donner une faible idée de tout ce qu'il contient.

E. D.

Nouvelle collection des classiques de l'art. Raphaël. — Paris, Hachette, gr. in-8°, pl.

Dans cette même collection, qui compte déjà les œuvres d'Albert Dürer et de Michel-Ange, reproduits en 473 gravures pour le premier et en 169 pour le second, voici un nouveau recueil, consacré à Raphaël. On connaît le plan sur lequel sont uniformément conçus ces ouvrages : il s'agit de remédier à la coûteuse difficulté qu'il y a, pour les amateurs, à réunir en gravures ou photographies l'œuvre complet des grands artistes, en leur fournissant, avec une biographie succincte de chaque maître, des reproductions excellentes, accompagnées de toutes les indications nécessaires de titres, de dates, de dimensions, de provenances, etc., le tout sous une forme élégante et à des prix abordables. On peut avoir ainsi, à portée de la main, les 203 précieuses images qui constituent l'œuvre du divin Raphaël pour dix francs !

A. M.

La National Gallery : la donation Lewis, par M. W. BROCKWELL. — London, G. Allen and Sons, in-8°, pl.

Par son testament, Thomas Denison Lewis a légué aux *trustees* de la National Gallery une somme de £ 10.000, dont les revenus doivent être consacrés à des acquisitions de peintures : c'est la plus ancienne des donations en espèces faites aux musées

anglais, et ce livre, qui n'est pas une publication officielle, se propose de montrer comment ces revenus ont été employés depuis l'origine de la fondation (1863).

Quand on parcourt cette liste, où sont représentés les maîtres de toutes les écoles, on tombe d'accord avec le préfacier de l'ouvrage, sir Ch. Holroyd, pour reconnaître qu'on a réalisé de véritables merveilles, avec une rente annuelle d'environ £ 246, et qu'un collectionneur qui n'aurait dépensé que cette somme pendant une trentaine d'années devrait être vivement félicité, s'il pouvait ensuite montrer un pareil ensemble. Toutes ces peintures, M. M.-W. Brockwell les passe en revue et en retrace l'histoire, avec plus de détails qu'il n'aurait pu le faire dans un simple catalogue officiel; il reproduit les plus importantes; il groupe en tableaux chronologiques les acquisitions, avec leurs dates, leurs titres, le nom des artistes, la provenance et le prix; il donne une table de concordance des mesures, des index : en un mot, tout ce qui peut achever de faire de cet hommage rendu à un bienfaiteur des musées anglais, un excellent instrument de travail pour tous les travailleurs.

R. G.

Le Château Saint-Ange, par E. Rodocanachi. — Paris, Hachette, in-fol., pl.

Tous les monuments de Rome ont vu se dérouler beaucoup d'histoire entre leurs murailles, mais nul peut-être n'a été témoin de faits plus divers que cette formidable forteresse qui commandait la ville et qui, après avoir été « une épine dans l'œil de l'Église » quand elle appartenait aux adversaires de la papauté, devint ensuite pour les papes un admirable instrument de règne.

Devenu place forte, puis prison d'État, l'ancien mausolée d'Hadrien abrita, si l'on peut dire, des personnages de toutes sortes, de Benvenuto Cellini à Fra Diavolo : cardinaux, malfaiteurs, politiciens, courtisanes, hérétiques, prodigues, aventuriers, ont été les hôtes de cette demeure d'où l'on s'échappait rarement, et combien y sont morts de privations, de misère, de désespoir ou de torture ! Entre temps, le château-prison devenait villa de plaisance : de là, les papes assistaient aux joûtes sur le Tibre, aux courses, aux « entrées » solennelles; on y joua la comédie, on y donna des festins, et les nombreuses sculptures et peintures qui subsistent encore, témoignent de la splendeur des appartements pontificaux.

« Certes, il n'y a pas au monde, comme l'a dit l'historien Gregorovius, cité par M. Rodocanachi au début de la somptueuse et vivante chronique qu'il vient de consacrer au château Saint-Ange, il n'y a pas au monde de monument plus tragique et dont le rôle ait été plus important, mais il n'y en a pas non plus dont l'histoire révèle autant d'anecdotes curieuses ou poignantes. »

E. D.

Les Grands artistes. Les peintres de manuscrits et la miniature en France, par Henri Martin. **Frans Hals**, par André Fontainas. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-8°.

Il appartenait à M. Henri Martin, qui a fait tant de belles découvertes dans le domaine de la miniature, de donner, en quelque sorte, un pendant aux *Peintres de vases grecs* de M. E. Pottier, et d'ouvrir à nos *Peintres de manuscrits* la porte de cette manière de Panthéon qu'est la collection des *Grands artistes*. Grâce au savant conser-

valeur de la bibliothèque de l'Arsenal, ces vieux maîtres, naguère encore si méconnus, ont pu hautement revendiquer leur place à côté des plus grands : leur histoire, leur technique, leurs progrès, leurs caractères, illustrés d'exemples saisissants, nous sont clairement et succinctement exposés, dans un livre qui, sans rien sacrifier de sa tenue, reste accessible aux plus profanes.

En même temps que l'histoire abrégée de la miniature française, a paru, dans la même collection, un livre de M. A. Fontainas sur un des artistes les plus personnels de l'école hollandaise, dont la célébrité, chez nous, ne doit pas se mesurer à la place assez mesquine que lui ont faite jusqu'à présent les historiens d'art ; en tout cas, voici Frans Hals désormais pourvu de la monographie qu'il méritait, soigneusement biographié, étudié dans son art, dans son métier, dans son inspiration et dans ses influences, celles-ci particulièrement fécondes, puisque, à en croire M. Fontainas, elles ont été ressenties par tout l'art contemporain, depuis Courbet jusqu'à M. Roll.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Trois étapes d'art en Égypte : l'empire pharaonique, l'école d'Alexandrie, le khalifat arabe*, par Albert Gayet. — Paris, Plon-Nourrit, in-16, 5 fr.

— *La Vie et l'œuvre du Titien*, par Georges Lafenestre. — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

— *Scènes galantes et libertines des artistes du XVIII*e *siècle*, par Edmond Pilon. — Paris, H. Piazza, in-fol., pl., 200 fr.

— *Pourquoi et comment visiter les musées*, par Charles Morice. — Paris, A. Colin, in-8°, 1 fr. 50.

— *Histoire des Beaux-Arts (1800-1900)*, par Léonce Bénédite. — Paris, E. Flammarion, gr. in-8°, fig., 15 fr.

— *Le Château de Versailles et ses dépendances, l'histoire et l'art*, par E. Cazes. — Versailles, L. Bernard, in-8°, pl., 15 fr.

— *Les Grandes institutions de France. L'Université de Paris*, par Louis Liard. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig., 9 fr.

— *Anciens hôtels de Paris*, par Charles Sellier. — Paris, Champion, in-8°, 10 fr.

— *Crayons français du XVI*e *siècle, conservés dans la collection de M. G. Salting, à Londres*. Introduction et notes, par E. Moreau-Nélaton. — Paris, E. Lévy, gr. in-8°, pl., 50 fr.

— *Orfèvreries de style Empire, exécutées par Claude Odiot, orfèvre*. Notice de M. H. Bouillet. — Paris, E. Lévy, petit in-fol., pl., 40 fr.

— *Port-Royal au XVII*e *siècle, images et portraits, avec des notes historiques et iconographiques*, par Augustin Gazier. Introduction par André Hallays. — Paris, Hachette, in-4°, pl., 100 fr.

— *La Peinture italienne, des origines à la fin du XV*e *siècle*, par Georges Lafenestre (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts). Nouvelle édition, avec une illustration en similigravure. — Paris, Alcide Picard, in-16, fig., 4 fr.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 148

Juillet 1909.

N° 149

Août 1909.

N° 150

Septembre 1909.

Pages.

N° 151

Octobre 1909.

N° 152

Novembre 1909.

N° 153

Décembre 1909.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 148

Juillet 1909.

N° 149

Août 1909.

N° 150

Septembre 1909.

N° 151

Octobre 1909.

N° 152

Novembre 1909.

N° 153

Décembre 1909.

Le gérant : H. DENIS

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

N
2
R4
t. [illegible]6

La Revue de l'art ancien et
moderne

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY